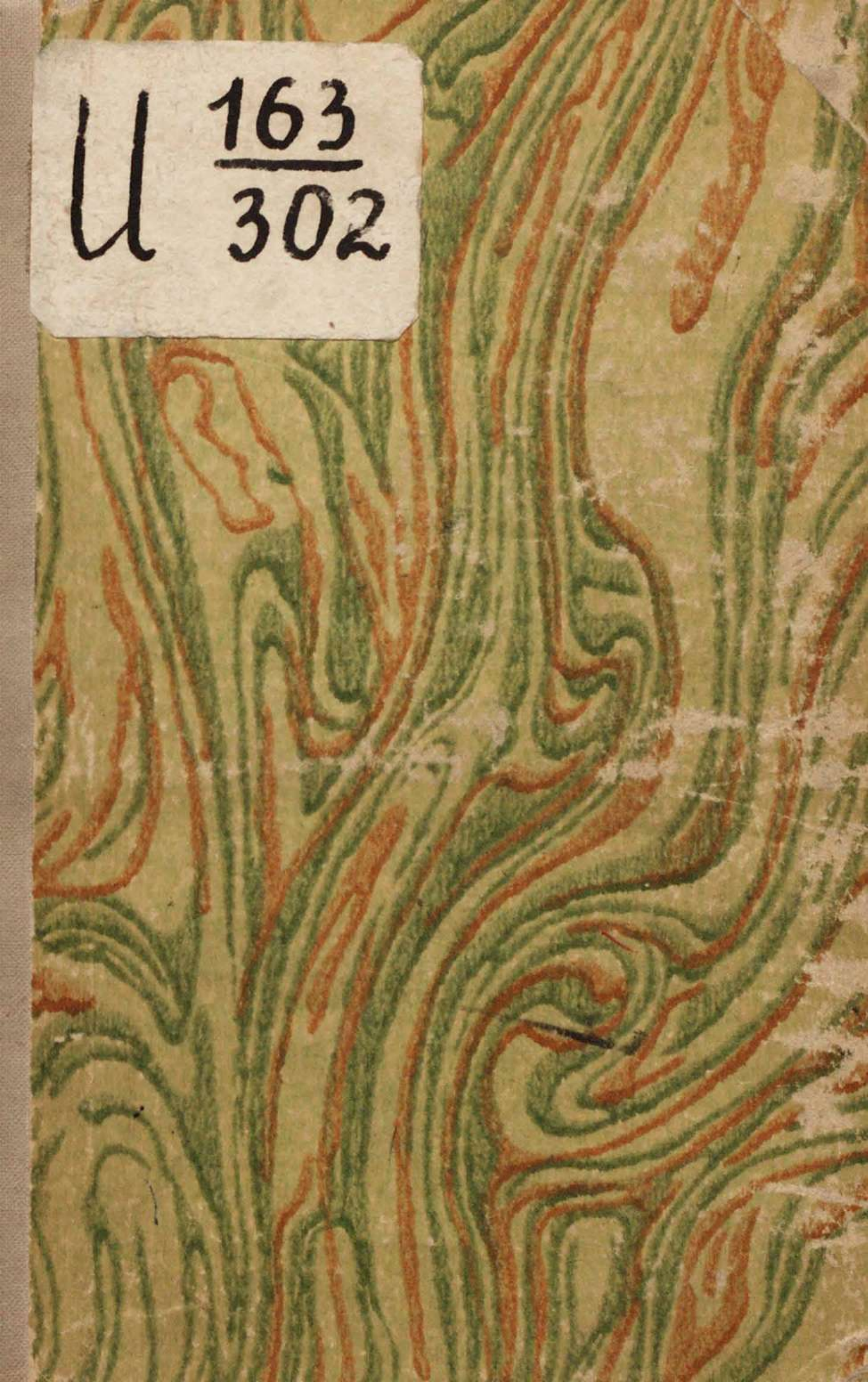


26/3-87 все стр
4/5-87 стр все 3
27/5-87 все стр 30

12/XI 87 стр 1-146 тир 8
20/2-88 стр все 20
25/4-88 стр все 15

3/6-88 стр все 7
30/5-88 стр все 20
30/5-89 стр все 0

14.11-89 стр все 15

ВИЛЬГЕЛЬМЪ ВУНДТЪ
Профессоръ Лейпцигскаго Университета

ФАНТАЗІЯ

КАКЪ ОСНОВА ИСКУССТВА

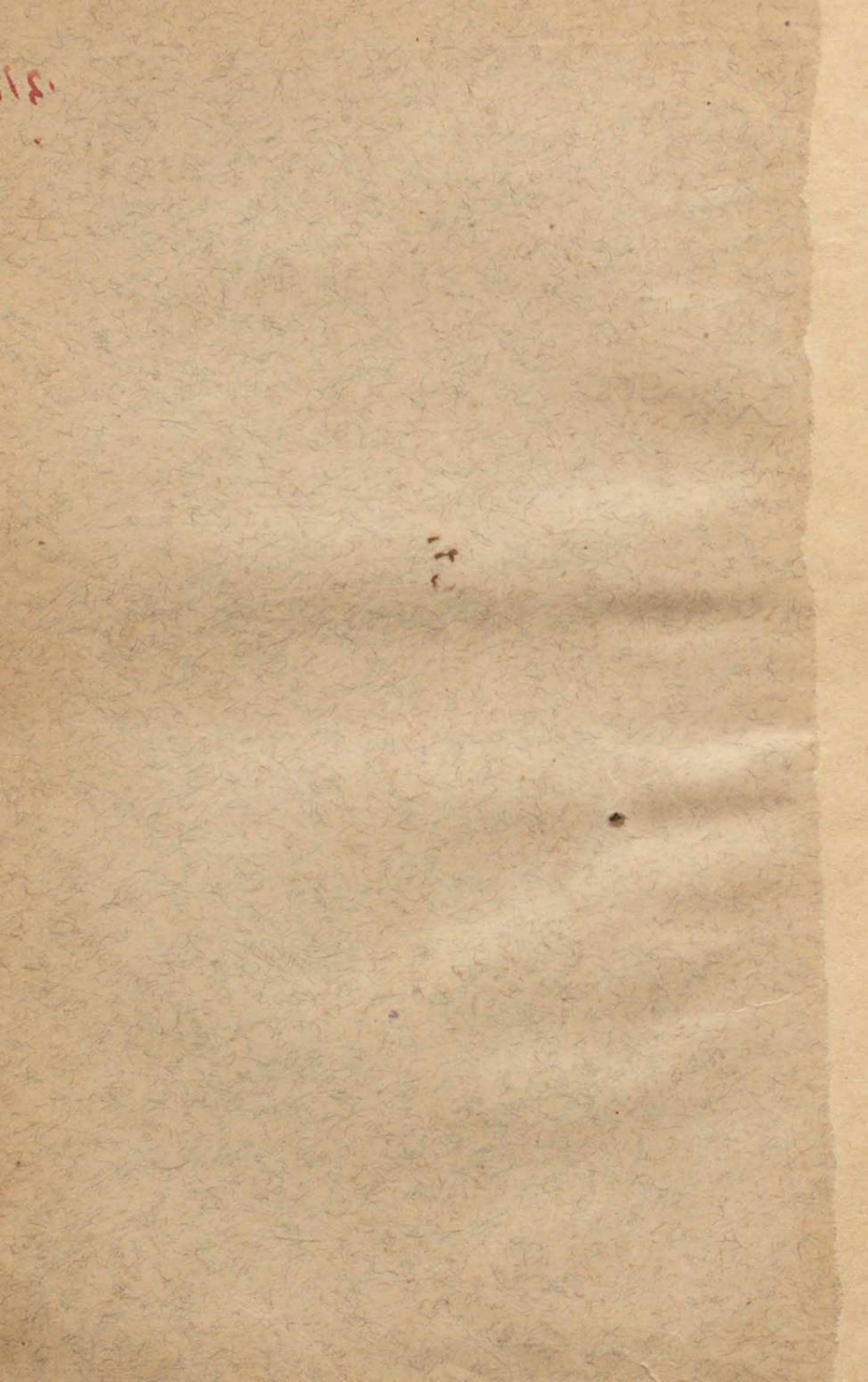
Переводъ Л. А. ЗАНДЕРА

Подъ редакціей

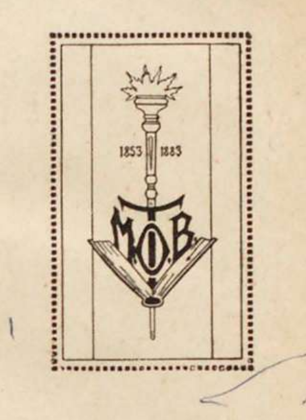
Проф. А. П. НЕЧАЕВА

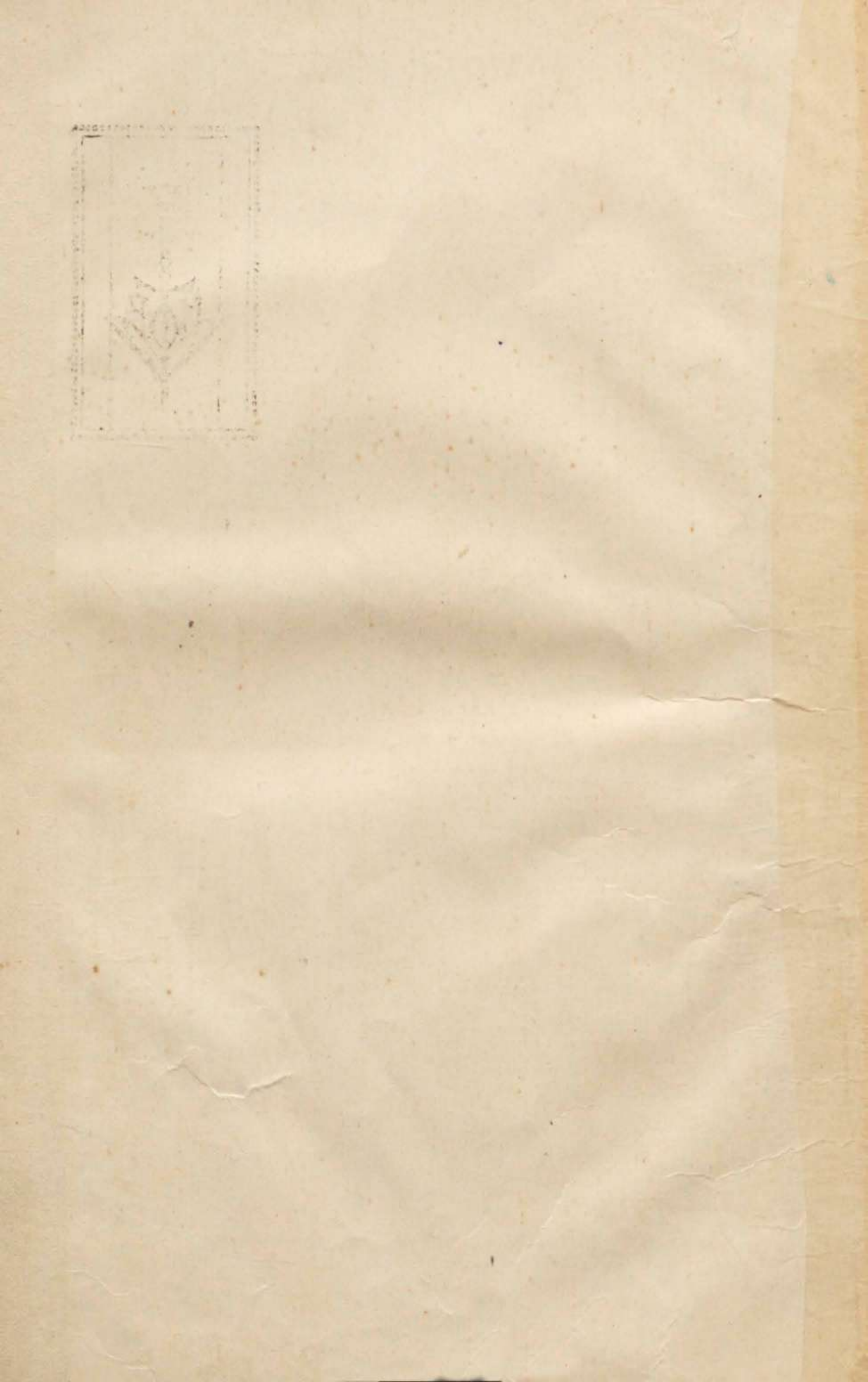


ИЗДАНІЕ
Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ
С.-Петербургъ — Гостин. Дв., 18 и Невскій, 13 || Москва — Кузн. М., 12 и Тверская, 22
1914



на отв





ВИЛЬГЕЛЬМЪ ВУНДТЪ
Профессоръ Лейпцигскаго Университета

ФАНТАЗІЯ

КАКЪ ОСНОВА ИСКУССТВА

Переводъ Л. А. ЗАНДЕРА

Подъ редакціей
Проф. А. П. НЕЧАЕВА



ИЗДАНІЕ
Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ
С.-Петербургъ | Москва
Гостин. Дв., 18 и Невскій, 13 | Кузн. М., 12 и Тверская, 22
1914



Печать типографіи
Т-ва М. О. Вольфъ
С.-Петербургъ. Вас. Остр. 16 линія, соб. домъ.
1914





КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	197 г. 8
10	·		·			С	135 / 29	

ОТЪ РЕДАКТОРА РУССКАГО ИЗДАНІЯ.

Предлагаемая брошюра представляетъ собою переводъ первой главы второго тома знаменитаго сочиненія проф. Вундта „Völkerpsychologie“. По своему содержанію, эта глава является настолько законченной, что можетъ быть издана отдѣльно. Будемъ надѣяться, что переводъ слѣдующихъ главъ, посвященныхъ психологическому анализу отдѣльныхъ видовъ искусства, не заставитъ себя ждать.

А. Н.

I. Фантазія, какъ общая душевная функція.

1. Фантазія, какъ объектъ психологіи народовъ.

Сущность отношенія души индивидуума къ душѣ народа заключается въ томъ, что каждый фактъ, въ которомъ, благодаря природѣ общихъ душевныхъ переживаній и произведеній, проявляется психологія народа, непремѣнно основывается на опредѣленныхъ индивидуальныхъ функціяхъ. Но если эти индивидуальныя данныя достигаютъ своего полнаго развитія, то проявленія психологіи народа пріобрѣтаютъ свой общій характеръ лишь тогда, когда къ нимъ привходятъ условія, характеризующія общность жизни. Поэтому тѣ физическія и психофизическія функціи, слѣдствіемъ которыхъ являются произведенія творчества, характерныя только для совмѣстной душевной жизни многихъ, стоятъ какъ въ началѣ, такъ и въ концѣ этого развитія. Въ началѣ, потому что ихъ общія основанія коренятся въ личномъ самосознаніи; въ концѣ, потому что ихъ весьма совершенныя формы тѣсно связаны съ условіями общности жизни. Такимъ образомъ первоисточникомъ языка являются выразительныя движенія. Самъ же языкъ является комплексомъ движеній,

наиболѣе дифференцированныхъ и развитыхъ сообразно душевнымъ особенностямъ массъ и отдѣльныхъ личностей.

Фантазія является для искусства, а также для религіи и миѳовъ тѣмъ же, чѣмъ выразительныя движенія для языка. Дѣятельность фантазіи есть первоисточникъ какъ творчества миѳовъ, такъ и всякихъ религіозныхъ представленій и чувствованій. Тѣ же представленія, которыя создались подъ вліяніемъ условій общности жизни, конечно, носятъ характеръ, присущій твореніямъ фантазіи. Въ миѳахъ народная фантазія претерпѣваетъ переживанія дѣйствительности; въ религіи она изъ содержанія этихъ переживаній создаетъ свои представленія о сущности и цѣли человѣческаго существованія, а въ искусствѣ она даетъ этому содержанію сознанія конкретный образъ, въ зависимости отъ внѣшнихъ условій жизни и внутреннихъ условій мощи и воли.

Но уже въ этихъ отношеніяхъ видны тѣ громадныя трудности, съ которыми встрѣчается психологъ при изученіи этого предмета. Трудности начинаются уже при изученіи индивидуальныхъ процессовъ знанія, къ которымъ въ концѣ концовъ сводятся всѣ проявленія психологіи народовъ. Выразительныя движенія, какъ психофизическія функціи, не зависящія отъ внѣшнихъ раздраженій и внутреннихъ условій, во всѣхъ своихъ многочисленныхъ измѣненіяхъ весьма легко поддаются наблюденію и экспериментальному анализу, такъ же какъ и моменты ихъ возникновенія. Если отношеніе выразительныхъ движеній къ различнымъ формамъ движеній вообще, къ рефлексамъ и къ проявленіямъ воли, вызываетъ нѣкоторыя теоретическія разногласія, то не можетъ быть никакого сомнѣнія относительно ихъ возникновенія и его зависимости отъ опредѣленныхъ чувствъ,

аффектовъ, а также и отъ сопутствующихъ имъ представленій. Причисляя движенія рѣчи къ обширному классу выразительныхъ движеній, мы тѣмъ самымъ устанавливаемъ исходный пунктъ для психологическаго изученія языка. Несмотря на многочисленныя препятствія, которыя еще могутъ встрѣтиться, этотъ исходный пунктъ все же указываетъ направленіе прокладываемой дорогѣ. Поэтому фантазія не можетъ служить внѣшнимъ, легко узнаваемымъ признакомъ. Она представляется чѣмъ-то живущимъ и дѣйствующимъ въ глубинахъ сознанія и (это можно предположить заранѣе) есть комплексъ различныхъ функцій; комплексъ, который представляетъ величайшія трудности не только анализу, стремящемуся разложить его на отдѣльные факторы и опредѣлить ихъ взаимодѣйствіе, но и непосредственному наблюденію. Почти нѣтъ возможности отыскать тѣ нити, изъ которыхъ сотканы представленія фантазіи, распутать узлы, въ которыхъ эти нити сплетаются, вновь расплетаются и, наконецъ, различнѣйшими способами соединяются съ другими представленіями, или сами съ собою. Поэтому неудивительно, что многіе, несмотря на логическія разсужденія (правда, построенныя на поверхностныхъ признакахъ) довольствуются тѣмъ, что считаютъ дѣятельность фантазіи первоисточникомъ.

Несомнѣнно, что искусство и миѳологическія представленія, составляющія важнѣйшіе элементы его первоначальнаго содержанія, суть лучшіе источники, изъ которыхъ мы можемъ почерпнуть наиболѣе богатыя знанія о бытіи фантазіи въ ея природной и общечеловѣческой закономѣрности. Но эти произведенія жизни народовъ являются повсемѣстно весьма сложными результатами, которые только ставятъ задачу, отнюдь не разрѣ-

шая ея, пока мы, говоря о психологической природѣ дѣятельности фантазіи, пользуемся общими абстрактными понятіями. Такимъ образомъ они могутъ быть разъяснены только по изученіи самой фантазіи, поскольку она проявляется въ индивидуальномъ сознаніи. Поэтому анализъ дѣятельности фантазіи составляетъ задачу экспериментальной психологіи, которая своими методами здѣсь, какъ и вездѣ, связана съ индивидуальнымъ сознаніемъ. Какъ только она разрѣшитъ эту задачу, она должна передать продолженіе ея психологіи народовъ, которая одна въ состояніи представить картину, охватывающую всѣ степени сознанія фантазіи и законовъ ея развитія. Здѣсь опять ясно видны аналогичныя отношенія между выразительными движеніями и языкомъ. Мы не смогли бы понять основные мотивы рѣчи безъ психологическаго анализа выразительныхъ движеній и ихъ индивидуальныхъ условій. Что же касается общихъ формъ и законовъ выраженія душевныхъ процессовъ, то только самъ языкъ даетъ намъ удовлетворительное объясненіе.

2. Искусство съ точки зрѣнія психологіи народовъ.

Для психологическаго изслѣдованія рядомъ съ языкомъ и миѳами стоитъ искусство. Если языкъ является совокупностью наиболѣе совершенныхъ формъ выразительныхъ движеній, которыя въ данномъ случаѣ служатъ изображенію разнообразныхъ мыслей, то въ миѳахъ воплощаются тѣ представленія и чувства, въ которыхъ проявляются народныя начала мышленія и ихъ ближайшее развитіе. Точно также и художественное творчество представляется намъ, какъ совокупность оригинальныхъ и весьма развитыхъ выразительныхъ дви-

женій, посредствомъ которыхъ то, что въ произведеніяхъ языка быстро проносится передъ нами, отчасти принимаетъ опредѣленныя формы, отчасти же остается зафиксированнымъ. Наиболѣе очевидно это тамъ, гдѣ эти проявленія не далеки отъ ихъ общаго источника: въ движеніяхъ, характеризующихъ настроеніе при художественно созданной мимикѣ и пантомимѣ, и въ тѣхъ мгновенныхъ твореніяхъ воспроизводительнаго искусства, изъ которыхъ въ системѣ іероглифовъ развиваются природныя обозначенія рѣчи. Однако, съ другой стороны, они первоначально, до всякихъ господствующихъ миѳическихъ представленій, составляютъ человѣческое сознаніе, а также и природосообразное содержаніе человѣческой мысли, проявляющейся какъ въ языкѣ, такъ и въ искусствѣ. Но когда художественное творчество обращается къ другимъ, болѣе важнымъ жизненнымъ явленіямъ, то искусство, какъ вѣрное средство передавать непосредственныя внутреннія переживанія, стоитъ несравненно выше обыкновеннаго языка. Отсюда слѣдуетъ, что подобно тому, какъ религіозныя чувствованія и ихъ внѣшнія выраженія въ различныхъ культахъ развиваются изъ миѳовъ, искусство во всѣхъ своихъ разнообразныхъ формахъ находится въ тѣснѣйшемъ взаимодѣйствіи съ религіей; при этомъ искусство сопровождаетъ развитіе религіи въ качествѣ средства выраженія и усиленія религіозныхъ чувствъ. Но эти разсужденія относятся тоже къ относительно болѣе ранней, хотя можетъ быть и не первоначальной стадіи художественнаго творчества, такъ какъ только въ этой стадіи мгновенныя потребности выраженія мысли могутъ господствовать надъ языкомъ и искусствомъ.

Обыкновенно всѣ тѣ различные методы, посредствомъ

которыхъ искусство можетъ быть подвергнуто научному изслѣдованію, называютъ общимъ именемъ «Науки объ искусствѣ (Kunstwissenschaft)». Въ этомъ смыслѣ мы можемъ раздѣлить «Науку объ искусствѣ», насколько она достигла своего развитія, на исторію искусства и эстетику искусства. Размѣры послѣдней въ свою очередь опредѣляло то обстоятельство, что исторія искусства до новѣйшаго времени принимала за исходный пунктъ главнымъ образомъ такъ-называемое классическое искусство грековъ, и даже въ настоящее время медлитъ обратить свое вниманіе на до-греческое искусство, а также на искусство народовъ, не пріобщенныхъ западной культурѣ. Такъ какъ исторія искусствъ начинается съ опредѣленнаго момента, который со временъ Винкельмана разсматривается, какъ моментъ наивысшаго развитія многихъ искусствъ, то и эстетика искусства принуждена была принять за основаніе своихъ наблюденій вопросъ объ идеалѣ въ искусствѣ, или, какъ это обозначается соотвѣтствующимъ философскимъ понятіемъ, «о сущности красоты»; а такъ какъ этому понятію подчинены нѣкоторые другіе объекты искусства, то къ вопросу о сущности красоты безъ сомнѣнія и по необходимости присоединяются вопросы о природѣ возвышеннаго, комическаго и о нѣкоторыхъ другихъ видоизмѣненіяхъ красоты. Вслѣдствіе того, что эстетика видѣла въ изслѣдованіи опредѣленныхъ общихъ понятій и ихъ дополнительныхъ приложеній задачу созерцанія искусства, которое дополняло исторію искусствъ, она совершенно естественно старалась опереться на какую-нибудь систему общихъ философскихъ понятій. Такимъ образомъ возникли различныя направленія спекулятивной эстетики, которыя были въ большей зависимости отъ міросозерцаній, кото-

рымъ отвѣчали, чѣмъ отъ фактовъ, сообщаемыхъ исторіей искусствъ или даже отъ развитія искусствъ въ болѣе широкомъ смыслѣ. Вслѣдствіе этого все то, что было дано этими спекулятивными воззрѣніями для пониманія искусствъ, болѣе опиралось на случайныя эстетическія чувства авторовъ, чѣмъ на общія философскія разысканія. Яснымъ примѣромъ этому служитъ большой трудъ по эстетикѣ Фр. Т. Фишера; абстрактные параграфы этого труда не имѣютъ абсолютно никакого значенія, тогда какъ изъ отдѣльныхъ замѣчаній можно почерпнуть много интереснаго и поучительнаго. Признаніе, что результаты такой, основывающейся на общихъ философскихъ понятіяхъ, эстетики, или, какъ теперь обыкновенно называютъ родственныя ей теченія, «Эстетики, какъ чистой науки о цѣнности и нормахъ», ложны, ведетъ все болѣе и болѣе къ тому, что важнѣйшія современныя направленія эстетики какъ бы то ни было ищутъ себѣ опоры въ психологіи. Съ этимъ необходимо связано, что такая психологическая эстетика должна пользоваться индуктивнымъ методомъ, стараясь на основаніи изслѣдованія общихъ эстетическихъ дѣйствій, придти къ общимъ заключеніямъ *).

Если же для точнаго анализа дѣйствующихъ эстетическихъ объектовъ будутъ выбраны объекты наименѣе сложные, то мы будемъ имѣть то, что Фехнеръ назвалъ «Экспериментальной эстетикой», или «эстетикой снизу» въ отличіе отъ той философской «эстетики сверху».

Однако, какъ ни очевидны заслуги современной экспериментальной эстетики и ея вождей Iohannes Volkelt'a и Theodor Lipps'a въ этомъ направленіи, но все же нельзя

*) Краткій обзоръ обоихъ направленій можно найти у Ernst Meimann, Aesthetik der Gegenwart. 1907.

сомнѣваться, что и она испытываетъ вліяніе традицій «Науки объ искусствѣ», правда постольку, поскольку она не касается элементарныхъ вопросовъ о эстетико-психологическомъ дѣйствіи нѣкоторыхъ объектовъ искусства и о произвольно построенныхъ по ихъ первообразамъ простыхъ формахъ, каковыми, напримѣръ, являются комбинаціи линій и ритмы такта. Къ этому нужно прибавить, что на заднемъ планѣ всегда представляются общія понятія красиваго, возвышеннаго, трагическаго, комическаго и тому подобнаго, и что, вслѣдствіе субъективнаго анализа, отличающагося противорѣчащими эстетическими дѣйствіями, при наличности различныхъ состояній сознанія, часто стараешься сослаться на природу этихъ понятій. Даже въ этой психологической эстетикѣ объемъ понятій ограничивается тѣмъ болѣе, чѣмъ проще эстетическіе объекты, подвергнутые анализу; ограничивается естественно въ обратной зависимости отъ полноты дѣйствительныхъ художественныхъ произведеній и множества исходящихъ отъ нихъ эстетическихъ возбужденій. Крайности въ этомъ отношеніи достигъ Фехнеръ своей экспериментальной эстетикой, гдѣ вся скала эстетическихъ дѣйствій сводится въ концѣ концовъ къ противоположеніямъ чувствъ удовольствія и неудовольствія и къ ихъ различнымъ градаціямъ. Однако, даже несмотря на то, что изслѣдователи эстетики, пробовавшіе обратить психологическій анализъ на дѣйствительные сложные объекты, и были свободны отъ этой односторонности, все же нельзя не признать, что психологія, и въ частности психологія эмоцій, дала слишкомъ мало предварительныхъ работъ, сравнительно съ ея задачами. Такимъ образомъ изслѣдователь эстетики, чѣмъ болѣе онъ работаетъ надъ отдѣльными эстетическими дѣй-

ствіями, тѣмъ болѣе онъ соприкасается съ работой по изслѣдованію еще не анализированныхъ психологически понятій, которыя и указываютъ ему на различіе особенностей самихъ объектовъ или на ихъ психологическую аналогію.

Безъ сомнѣнія, первоисточникъ этого затрудненія лежитъ въ томъ обстоятельствѣ, что опыты психологической эстетики строго ограничены опредѣленнымъ кругомъ примѣненія. Изслѣдователь эстетики хочетъ анализировать психологическія воздѣйствія произведеній искусствъ, тогда какъ важнѣйшія средства этого анализа лежатъ въ самихъ дѣйствіяхъ; а при ихъ изслѣдованіи конечно нельзя принимать за исходный пунктъ неопредѣленныя понятія народной психологіи или ненадежныя самонаблюденія. Этимъ мы направляемся на двѣ дороги, идя по которымъ, можно надѣяться, мы приблизимся къ разрѣшенію конечныхъ задачъ психологической эстетики. Съ одной стороны, задача изслѣдованія искусства подлежитъ болѣе широкому разсмотрѣнію, чѣмъ то, которое было ограничено традиціонными предѣлами эстетики. Съ другой стороны, понятно, что психологія художественнаго творчества должна опираться на вѣрный базисъ, доставленный изслѣдованіями экспериментальной психологіи. Въ послѣднемъ случаѣ многія изслѣдованія психологической эстетики страдаютъ отъ односторонности и недостатковъ такъ называемой теоріи пріятныхъ и непріятныхъ ощущеній (Lust-Unlust Theorie der Gefühle). Теперь еще можно найти много изслѣдованій, согласно которымъ при эстетическомъ воспріятіи художественнаго произведенія вопросъ касается только того, нравится ли это произведеніе или не нравится, и, если нравится, то въ какой степени, или къ какому роду сужденій

принадлежитъ данное сужденіе объэстетической цѣнности произведенія.

Этнологическія и доисторическія изслѣдованія расширили важныя основныя положенія, стараясь дополнить извѣстные изъ исторіи искусствъ и переданные въ точномъ значеніи слова факты путемъ сравненія съ произведеніями искусствъ у различныхъ народовъ и въ различные историческіе періоды. И несмотря на то, что эти области еще весьма мало разработаны, онѣ всюду переходятъ старыя границы, поставленныя созерцанію искусства; указывая отчасти на тѣ состоянія, при которыхъ эстетическія требованія были совсѣмъ иныя, чѣмъ теперь, онѣ признаютъ отчасти тѣ мотивы, которые отнюдь не имѣютъ ничего общаго съ вышеизложенными схематическими понятіями пріятныхъ и непріятныхъ ощущеній или съ тому подобными абстракціями. Подобнымъ же образомъ важнѣйшая изъ этихъ дисциплинъ, а именно сравнительное этнологическое изученіе искусства, насколько оно частнымъ образомъ выражается въ многочисленныхъ отдѣльныхъ трудахъ, а цѣликомъ въ замѣчательномъ сочиненіи Ernst'a Grosse «О началахъ искусства (Über die Anfänge der Kunst)» служитъ отчасти географическимъ и этнологическимъ задачамъ, которыя лежатъ весьма далеко отъ задачъ этнологически-психологическихъ *). Для народовѣдѣнія произведенія искусствъ различныхъ странъ важны лишь постольку, поскольку они даютъ перевѣсъ или указываютъ на разницу какихъ-либо признаковъ, по которымъ возможно сдѣлать заключеніе о переселеніяхъ и смѣшеніяхъ народовъ, или по

*) Ernst Grosse. Über die Anfänge der Kunst. 1894. Ср. съ его же статьей Kunstwissenschaftliche Studien. 1900.

крайней мѣрѣ о ихъ культурѣ, такъ же какъ это дѣлается на основаніи изученія языка и миѳовъ. Но какъ только этнологи ческое изученіе искусства хоть немного выходитъ изъ редѣловъ своей задачи, чтобы обратиться къ объектамъ искусства, съ цѣлью характеризовать эстетическое чувство преимущественно древнихъ народовъ, оно сейчасъ же совершенно естественно становится на дорогу традиціонной эстетики. Поэтому изслѣдованія, проводимыя въ этомъ направленіи, касаются вообще двухъ вопросовъ. Первый вопросъ гласитъ: что считаетъ красивымъ древній человѣкъ или человѣкъ, принадлежащій одной изъ нашихъ непостоянныхъ современныхъ культуръ? Второй вопросъ гласитъ: какія произведенія искусствъ доставляютъ ему удовольствіе, и какимъ образомъ пріобрѣлъ онъ соотвѣтствующіе художественные навыки? Но оба эти вопроса принимаютъ данное скоропреходящее состояніе искусства за масштабъ сужденія о другихъ состояніяхъ, по своему положенію далекихъ отъ даннаго; и отвѣты на эти вопросы могутъ выйти изъ круга, предначертаннаго эстетическому и психологическому изслѣдованію искусства. Это не можетъ быть поставлено въ упрекъ этнологу, потому что его задача состоитъ совсѣмъ не въ томъ, чтобы согласовывать психологическія изслѣдованія художественнаго творчества съ вновь открытыми методами сравнительнаго народовѣдѣнія или освѣщать вопросы эстетики помощью получающихъ все бо̀льшее и бо̀льшее значеніе данныхъ психологіи. Здѣсь мы скорѣе видимъ задачу народной психологіи; и въ этомъ смыслѣ задача изслѣдованія возникновенія и развитія искусства совершенно аналогична подобной же задачѣ о языкѣ и миѳѣ. Она должна изучать не то, что нравится или не нравится человѣку на опре-

дѣленной степени его культурнаго развитія, или въ какой степени соотвѣтствуютъ или противорѣчатъ его произведенія искусствъ современнымъ эстетическимъ требованіямъ, но мотивы, изъ которыхъ проистекаютъ, и цѣли, которымъ служатъ произведенія искусствъ. Между тѣмъ этнологическая эстетика, принимая за исходный пунктъ какую-либо изъ непостоянныхъ эстетическихъ традицій, легко можетъ придти къ тому апріорному выводу, что людямъ свойственна какая-то прирожденная склонность къ искусству, которая и побуждаетъ ихъ къ нѣкоторой дѣятельности, причисляемой нами къ области художественнаго творчества; сообразно этому внѣшнее двигательное выраженіе этой склонности всегда состоитъ изъ субъективныхъ волевыхъ актовъ, сопровождающихся чувствомъ удовольствія; принимая все это, этнологическая эстетика совершенно устраняетъ изслѣдованіе народопсихологическаго вопроса о томъ, существуютъ ли такія эстетическія побужденія и, если существуютъ, то въ какой степени. Скорѣе она старается изслѣдовать первоначальные мотивы художественнаго творчества и ихъ дальнѣйшія измѣненія на основаніи общихъ природныхъ и культурныхъ условій, а также и самихъ произведеній искусствъ и отчасти другихъ проявленій человѣческихъ душевныхъ способностей. Все это указываетъ дорогу нижеизложенному изслѣдованію. Оно принимаетъ понятіе «искусство» въ томъ широкомъ смыслѣ, который не только приближаетъ это понятіе къ понятію возможности, но также и къ понятію хотѣнья, которое, являясь побочнымъ условіемъ возможности, сопровождающей возникновеніе художественнаго произведенія, беретъ свое начало въ опредѣленномъ изслѣдуемомъ мотивѣ. Однако вопросъ о моментѣ возбужденія эстетиче-

скаго чувства въ теченіе этого развитія и тѣсно связанный съ нимъ дальнѣйшій вопросы о томъ, какого рода отношенія господствуютъ между художественнымъ творчествомъ и другими факторами душевной жизни, а также ихъ внѣшними проявленіями, остаются неразрѣшенными даже тѣми объясненіями, которыя даетъ психологическое изслѣдованіе мотивовъ художественнаго творчества и ихъ измѣненій. Но и здѣсь психологія народовъ должна сдѣлать одно предположеніе. Оно заключается въ томъ, что развитіе искусства, а также и отдѣльныя художественныя произведенія обусловливаются общностью человѣческой жизни и духовными взаимодѣйствіями индивидуумовъ, происходящими именно отъ того, что человѣкъ живетъ съ себѣ подобными. Поэтому несмотря на то, что на болѣе высокихъ ступеняхъ культуры отдѣльныя художественныя произведенія требуютъ глубокаго психологическаго изученія индивидуальныхъ особенностей ихъ творцовъ, въ ихъ общихъ условіяхъ ихъ можно понять, только изучая тѣ общія духовныя состоянія общества, которыя ихъ породили. Въ этомъ отношеніи искусство не отличается отъ языка. И тутъ и тамъ работаетъ отдѣльная личность, но ея работа подчинена закону, который и приводитъ въ дѣйствіе выработанныя обществомъ формы и ихъ основные двигающіе мотивы. Если же индивидуальная работа играетъ бо̀льшую роль въ искусствѣ, чѣмъ въ языкѣ, то эта разница обусловливается единственно тѣми условіями, которыя на высокихъ ступеняхъ развитія искусствъ ограничиваютъ специфическія художественныя дарованія и господство техническихъ методовъ искусства. Но это различіе все уменьшается по мѣрѣ того, какъ мы приближаемся къ первоначальнымъ ступенямъ развитія языка и искусства.

Точно также оно исчезаетъ и на высшихъ ступеняхъ, какъ только языкъ дѣлается самостоятельнымъ средствомъ выраженія опредѣленныхъ художественныхъ формъ. Итакъ, разъ исторія психологическаго развитія искусства составляетъ задачу психологіи народовъ, а всякая общая духовная работа основывается на психическихъ особенностяхъ индивидуумовъ, то послѣдняя должна исходить изъ анализа той общей психической функціи, которая уже въ индивидуумѣ составляетъ основу всякаго художественнаго творчества, то есть фантазіи.

3. Опредѣленіе фантазіи.

Что же такое фантазія? Что происходитъ въ насъ, когда мы говоримъ о дѣятельности фантазіи? И чѣмъ отличается она отъ какихъ-либо другихъ душевныхъ процессовъ? Такъ какъ эти вопросы выдвигаютъ на первый планъ самонаблюденіе, то есть экспериментальный анализъ состояній сознанія, то они по своей природѣ относятся къ индивидуальной психологіи. Отсюда само собой разумѣется, что отвѣты, которые предлагаетъ традиціонная психологія, если не являются совершенно негодными, то во всякомъ случаѣ неудовлетворительны. Они опираются на «чистое самонаблюденіе», которое въ лучшемъ случаѣ улавливаетъ только отрывки дѣйствительныхъ процессовъ и вытекающихъ изъ нихъ результатовъ. Въ большинствѣ же случаевъ это «чистое самонаблюденіе» состоитъ изъ множества такихъ неполныхъ наблюденій съ присоединенными къ нимъ отвлеченіями и размышленіями. Сюда первымъ долгомъ относятся различія между воображеніемъ и памятью. Здѣсь пути старой и новой

психологіи расходятся уже въ томъ, что первая старается основать свои понятія на обыкновенномъ ходѣ процессовъ состояній сознанія, тогда какъ вторая исходитъ изъ художественной дѣятельности воображенія (про которую думаютъ, что она является наиболѣе ясной и совершенной формой возникновенія фантазіи), а уже затѣмъ старается, такъ сказать ретроспективно, освѣтить предшествующія ступени выраженія этой функціи. Слѣдствіемъ этого является замѣчательное противорѣчіе: тогда какъ «психологія способностей» Вольфа видитъ въ воображеніи низшую, а въ памяти высшую ступень душевныхъ функцій, современные философы и психологи склонны принять какъ разъ обратное. Вольфъ полагаетъ, что сначала должна существовать «сила воображенія», то есть способность представить себѣ вообще что-либо не существующее реально. Когда къ ней привзошла воля выдѣлить изъ «воображаемаго» то, что не было получено изъ первоначальнаго впечатлѣнія, то возникла память. Такого же мнѣнія держался и Кантъ, полагая, что первоначальное различіе между фантазіей и памятью заключается въ противопоставленіи невольныхъ воспроизведеній фантазіи волевымъ воспроизведеніямъ памяти *). Однако, противополагая этой невольной и въ общемъ воспроизводительной фантазіи—фантазію производительную, въ качествѣ возможности творить и находить, онъ производитъ свою оцѣнку этой высшей ступени какъ разъ въ обратномъ направленіи. Производительная фантазія получила полное господство въ романтической философіи. Романтики жадно ухватились за развитое Кантомъ по-

*) Wolff, Vern. Gedanken von Gott, der Welt, der Seele, des Menschen usw. 2. Teil 4, 1740, S. 150. Kant, Anthropologie, § 27 ff.

нятіе «производительной силы воображенія», потому что въ немъ наиболѣе ясно было выражено то противопоставленіе, существованіе котораго они чувствовали еще во время логическаго догматизма докантовскихъ временъ.

И несмотря на то, что современная психологія и въ своихъ исходныхъ пунктахъ, и въ своихъ цѣляхъ весьма далека отъ романтической философіи, послѣдствія романтическаго духа все же чувствуются въ психологіи воображенія, совершенно независимо отъ воли психологовъ; они очевидно перенесены сюда эстетикой. Это доказывается не только постоянно повторяемыми опытами при опросѣ художниковъ или при ихъ собственныхъ признаніяхъ, опытами, имѣющими цѣлью найти объясненіе явленію фантазіи, но въ пользу этого говоритъ также то положеніе, которое отводится ей въ общей связи душевнаго развитія. Тамъ память, въ качествѣ простой возможности возобновленія понятій, совершенно мнимыхъ, хотя и не измѣненныхъ въ своихъ существенныхъ свойствахъ, разсматривается какъ функція первичная; а фантазія, которая произвольно или непроизвольно измѣняетъ доставленный памятью матеріалъ, разсматривается какъ функція вторичная и несравненно болѣе совершенная; само собой разумѣется, что для того, чтобы могло произойти какое-либо измѣненіе, необходимо, чтобы то, надъ чѣмъ это измѣненіе должно произойти, было налицо. Такимъ образомъ на мѣсто старыхъ понятій способностей фантазіи и памяти выступили новыя, а именно «измѣненное и неизмѣненное воспроизведеніе». Вслѣдствіе этой замѣны терминовъ обѣ функціи необходимо должны помѣняться своимъ положеніемъ и значеніемъ. Если, согласно теоріи способностей, память и

фантазія являются низшими формами «силы воображенія», то есть возможности создавать понятія, объекты которыхъ не существуютъ реально, то прежде всего должна была бы существовать возможность представить себѣ что-либо вообще, то есть фантазія. Напротивъ, согласно теоріи воспроизведеній, способность представить себѣ что-либо вообще, то есть способность неизмѣняющаго воспроизведенія, должна быть дана раньше, чѣмъ какія-либо спеціальныя условія могли бы смѣшать ее, и тѣмъ измѣнить содержаніе воспроизводимаго. Итакъ, и въ томъ и въ другомъ случаѣ рѣчь идетъ отнюдь не о дѣйствительныхъ наблюденіяхъ, а о логическихъ соображеніяхъ, главнымъ образомъ о послѣдовательности произвольно установленныхъ понятій. Согласно этимъ понятіямъ и выведеннымъ на основаніи ихъ опредѣленій слѣдствіямъ должны уже направляться реальные факты. Если бы Вольфъ не былъ въ сомнѣніи относительно того, имѣютъ ли вообще животныя душу, онъ навѣрное надѣлилъ бы ихъ силой воображенія, но не памятью, такъ какъ для нея онъ считалъ необходимымъ существованіе извѣстнаго количества волевого вниманія. Наоборотъ, Гербертъ Спенсеръ утверждаетъ, что животныя и даже низшія человѣческія расы надѣлены только способностью воспроизводящаго воображенія а комбинирующее воображеніе есть привилегія высшей культуры. Этотъ же философъ въ своей «Соціологіи» собралъ богатый матеріалъ, въ которомъ другой, навѣрное, нашелъ бы совершенно другіе признаки, характеризующіе дикаря, чѣмъ тотъ, что дикіе народы не надѣлены комбинирующей фантазіей *).

*) Herbert Spenser, Soziologie, deutsch von B. Vetter, I, 1877, S. 112

4. Мнимые признаки фантазіи.

Отдѣльныя качества, которыя считаются специфическими для дѣятельности фантазіи, такъ же сомнительны, какъ и попытки разграничить фантазію со смежными ей психическими функціями. Таковыми, собственно говоря, являются слѣдующія три: наглядность, продуктивность и самопроизвольность. Образы фантазіи должны быть наглядными; именно это качество должно отличать ихъ отъ произведеній разума — отъ понятій. Далѣе, они не должны быть простыми повтореніями прежнихъ воспріятій, но должны обладать творческимъ характеромъ. Наконецъ, въ отличіе и отъ возникающихъ произвольно, и отъ планомѣрныхъ произведеній разумнаго мышленія, образы фантазіи должны возникать въ душѣ самопроизвольно, какъ внезапные моменты откровенія *).

Конечно, нельзя оспаривать, что подобныя качества продуктовъ дѣятельности фантазіи иногда чрезвычайно энергично заставляютъ наблюдателя обращать на себя вниманіе. Но точно также несомнѣнно, что какіе бы то ни было вѣрные критеріи, ни взятые въ отдѣльности, ни всѣ вмѣстѣ, не могутъ свидѣтельствовать намъ о разграниченіи того, что мы называемъ дѣятельностью фантазіи, отъ другихъ областей душевной жизни, обыкновенно не причисляемыхъ къ дѣятельности воображенія. Конечно, картины, созданныя фантазіей, вообще наглядны. Но развѣ существуютъ вообще состоянія сознанія, лишенныя наглядности? Такимъ образомъ въ крайнемъ случаѣ можно говорить только о бо̀льшей или меньшей нагляд-

*) A. Oelzelt-Newin, Über Phantasievorstellungen, 1889, S. 1 ff.

ности. Но какъ только мы остановимся на степени наглядности, мы безъ труда можемъ замѣтить, что она во всякомъ случаѣ можетъ служить средствомъ для отличія различныхъ направленій дѣятельности фантазіи, и что именно вслѣдствіе этого сама наглядность не можетъ служить общимъ признакомъ фантазіи. Такъ, напримѣръ, существуютъ поэты, творенія которыхъ доказываютъ, что произведенія ихъ фантазіи въ высшей степени наглядны. Но случается и обратное, и все же мы у такихъ поэтовъ ни въ коемъ случаѣ не можемъ отнять способности фантазіи; какъ разъ наоборотъ: вслѣдствіе другого направленія фантазіи, ея, напримѣръ, способности творить и комбинировать, мы должны признать у нихъ сильно развитую фантазію. Съ продуктивностью фантазіи дѣло обстоитъ почти такъ же, какъ и съ наглядностью. Конечно, слово «продуктивность» должно понимать только въ относительномъ смыслѣ. Никакая фантазія не можетъ произвести что-либо абсолютно новое; качество продуктивности состоитъ въ способности повторять что-либо пережитое въ другой послѣдовательности; именно посредствомъ этого качества часто стараются разграничить фантазію отъ памяти. Но тогда продуктивность фантазіи была бы не чѣмъ инымъ, какъ особенной своеобразной формой воспроизведенія, а именно способностью комбинировать различныя содержанія мнимой дѣйствительности въ своеобразное цѣлое. Но это качество опять-таки ни въ коемъ случаѣ не является специфическимъ только для фантазіи. Наоборотъ: если фантазія сильно развита въ какомъ-либо другомъ направленіи, напримѣръ, въ сторону наглядности, то продуктивность можетъ соразмѣрно отойти даже на второй планъ. Поэтому качество продуктивности гораздо болѣе склонно указывать на различіе отдѣльныхъ формъ одаренности

фантазіи, чѣмъ опредѣлять самое фантазію. Это получило еще бо̀льшее значеніе съ тѣхъ поръ, какъ опытъ доказалъ, что даръ наглядности и комбинированія очень рѣдко бываетъ развитъ въ одномъ и томъ же человѣкѣ въ одинаковой степени, и что необыкновенно бо̀льшая одаренность фантазіей въ одномъ изъ этихъ направленій можетъ быть связана съ сравнительно очень небольшой степенью одаренности въ другомъ направленіи *).

Качества наглядности и продуктивности или (если перевести послѣдній терминъ болѣе правильно) качество свободнаго комбинированія пережитаго, не будучи удовлетворительными признаками фантазіи, все же не являются ложными.

Гораздо болѣе сомнительнымъ является третье мнимое качество фантазіи, а именно «самопроизвольность». Это слово страдаетъ вообще тѣмъ недостаткомъ, что въ томъ значеніи, въ которомъ оно употреблено въ данномъ случаѣ, оно должно отрицать понятіе воли, которое, собственно говоря, является его содержаніемъ. Собственно говоря, эта самопроизвольность обозначаетъ то, что Вольфъ нѣкогда назвалъ «невольнымъ дѣйствіемъ силы воображенія». То, что возникаетъ безъ нашей помощи, какъ слѣдствіе въ немъ самомъ заложенныхъ силъ, возникаетъ

*) Принявъ во вниманіе это отношеніе, мы можемъ съ точки зрѣнія практической психологіи различать одаренность наглядной и комбинирующей фантазіей; на это я указалъ уже въ другомъ мѣстѣ, при попыткѣ классифицировать формы индивидуальныхъ талантовъ. Но эта классификація естественно опирается на то предположеніе, что здѣсь рѣчь идетъ только о бо̀льшемъ или меньшемъ развитіи того или другого вида фантазіи. Кромѣ того, само собой разумѣется, что оба эти признака, ни каждый въ отдѣльности, ни вмѣстѣ взятые, ни въ коемъ случаѣ не могутъ разграничить дѣятельность фантазіи отъ области другихъ психическихъ явленій. Ср. Grundzüge der physiol. Psychologie, III, S. 636.

согласно латинскому термину «sua sponte». Противоположностью ему является «mea sponte», то есть то, что происходитъ согласно нашей волѣ. Но такъ какъ, построенный на основанiи этихъ выраженiй, терминъ «Spontaneität (самопроизвольность)» относился то къ объекту, то къ субъекту, то произошло то удивительное явленiе, что онъ сталъ обозначать два дiаметрально противоположныхъ понятiя, въ зависимости отъ того, прилагался ли онъ къ волѣ даннаго субъекта, или къ какой-либо другой его «психической способности». По отношенiю къ волѣ «самопроизвольность» и «невольность» конечно одно и то же. Если же наоборотъ принимать самопроизвольность за какую-то отдѣльную психическую функцiю, то намъ прежде всего должно разрѣшить вопросъ о томъ, принимаетъ ли или не принимаетъ участiя въ этой функцiи воля. Если правильно первое предположенiе, какъ это, напримѣръ, принимается въ отношенiи самопроизвольности разума, то понятiя «зависимости отъ воли» и «самопроизвольности»—идентичны. Если же правильно второе предположенiе, каковымъ оно несомнѣнно является въ отношенiи фантазiи, то какъ разъ наоборотъ — однозначащими становятся понятiя «самопроизвольности» и «невольности». Какъ разъ этимъ терминомъ и въ этомъ смыслѣ пользуется Вольфъ, чтобы отличить фантазiю отъ памяти, которая, по его мнѣнiю, функцiонируетъ въ зависимости отъ воли Но то отрицательное значенiе понятiя, которое мы имѣемъ передъ глазами, становится очевиднымъ, какъ только мы обратимъ вниманiе на самопроизвольность фантазiи во внезапномъ, похожемъ на вдохновенiе, возникновенiи ея творенiй и на тѣсную непосредственную связь между творческой силой и независимостью характера произведенiй отъ воли ихъ творца. Но съ этимъ

опять связывается то непонятное явленіе, которое облекаетъ тайной произведенія художественнаго творчества не только въ глазахъ большинства, но при случаѣ заставляетъ искать объясненіе въ мистической метафизикѣ даже психологію. Это происходитъ тѣмъ легче, что еще въ популярномъ примѣненіи слова, понятіе фантазіи большею частью бываетъ взято изъ области нормальной психической жизни и ограничено специфической работой творческой фантазіи, въ частности же фантазіи художественной. А психологія приводится этимъ къ тому, что, въ противоположность общему правилу, при разрѣшеніи всѣхъ своихъ вопросовъ она должна переходить не отъ болѣе простыхъ и общихъ феноменовъ къ болѣе запутаннымъ и рѣдкимъ, а наоборотъ должна начинать съ послѣднихъ и переходить къ первымъ; въ крайнемъ случаѣ ей приходится считать обыкновенную дѣятельность фантазіи за рудиментарную форму этой весьма совершенной дѣятельности. Къ этому присоединяется еще то, что особенность «самопроизвольности» можетъ принимать два противоположныя значенія (которыя это слово и приняло въ области психологіи) какъ разъ при художественномъ творчествѣ. Конечно, въ данномъ случаѣ дѣятельность фантазіи можетъ быть совершенно невольной, каковой она первоначально бываетъ всегда. Но тѣмъ не менѣе воля можетъ какъ возбуждать ее, такъ и регулировать. Этимъ у указаннаго качества отнимается всякое значеніе; такимъ образомъ оно ни въ коемъ случаѣ не можетъ служить специфическимъ признакомъ фантазіи. Было бы гораздо лучше совсѣмъ избѣгать этого двойственнаго понятія самопроизвольности, по крайней мѣрѣ по отношенію къ психологическимъ цѣлямъ, и замѣнить его понятіемъ «воли», или, наоборотъ, гдѣ о таковыхъ идетъ

рѣчь,—понятіемъ «невольныхъ функцій». Но такъ какъ въ этомъ случаѣ рѣчь никогда не можетъ идти о специфической или о какимъ-либо образомъ господствующей дѣятельности воли, но въ крайнемъ случаѣ можно говорить о взаимодѣйствіи дѣятельности фантазіи и воли, поскольку воля или регулируетъ фантазію, или предоставляетъ ей полное господство,—то было бы гораздо цѣлесообразнѣе принять за критерій различія не самое волю, а связанное съ ограничивающей дѣятельностью воли общее состояніе сознанія.

Въ этомъ смыслѣ пассивная и активная фантазіи являются практически удовлетворительными критеріями различія: первая — для данныхъ сознанія, по отношенію къ возникающимъ въ немъ образамъ фантазіи; послѣдняя— для временнаго вторженія воли въ игру этихъ образовъ. Но все же даже и здѣсь моментъ воли является только побочнымъ обстоятельствомъ, которое можетъ имѣть вліяніе на направленіе дѣятельности фантазіи, но само все же не принадлежитъ къ ней.

Такъ называемая активная фантазія есть не что иное, какъ особая модификація пассивной фантазіи, обусловленная взаимодѣйствіемъ съ функціей воли. Поэтому пассивная фантазія, являясь единственной формой, въ которой проявляется истинная природа фантазіи, должна служить субстратомъ для психологическаго анализа дѣятельности фантазіи, въ отличіе отъ художественной фантазіи, которая обыкновенно принимается психологами за истинную; эта художественная фантазія есть только форма активной фантазіи, находящаяся подъ самыми разнообразными вліяніями. Для того же, чтобы сдѣлать возможнымъ основательный и не поверхностный анализъ художественной и другихъ высшихъ формъ дѣятельно-

сти фантазіи, какъ, напримѣръ, научной, технической и другихъ,—во всякомъ случаѣ необходимо точно изслѣдовать пассивную фантазію и разложить ее на ея факторы. Конечно, это не должно обезцѣнивать практической и отчасти эстетической пользы выводовъ, принятыхъ на основаніи сложныхъ феноменовъ. Они имѣютъ не только описательный и біографическій характеръ, но въ нихъ скрываются важные психологическіе вопросы. Только не слѣдуетъ думать, что эти вопросы можно разрѣшить, разсуждая подобнымъ образомъ самому. Отвѣтить на нихъ можно будетъ только тогда, когда будутъ разрѣшены основные вопросы о сущности и составѣ образовъ фантазіи, на основаніи нѣкоторыхъ простыхъ типическихъ проявленій, имѣющихъ общую цѣнность, и именно поэтому вездѣ поддающихся наблюденію. Но такъ какъ всѣ вышеупомянутыя качества, приписываемыя фантазіи, а именно: наглядность, продуктивность и самопроизвольность, въ дѣйствительности суть не что иное, какъ понятія, поверхностно абстрагированныя изъ запутанной дѣятельности художественной фантазіи, то съ этой точки зрѣнія представляется совершенно невозможнымъ получить имѣющіе глубокое значеніе выводы о дѣятельности фантазіи. Чѣмъ богаче и разнообразнѣе становятся творенія фантазіи, тѣмъ болѣе ея общіе признаки скрываются за специфическими чертами, присущими ея отдѣльнымъ формамъ.

Психологу, который, слѣдуя этимъ путемъ, хотѣлъ бы опредѣлить своеобразную сущность фантазіи, въ отличіе отъ другихъ психическихъ функцій, остается только принять, что эти произведенія творчества обладаютъ качествами вообще присущими произведеніямъ душевной жизни, и что, слѣдуя этимъ путемъ, совершенно невозможно съ какой бы то ни было стороны опредѣлить недвусмысленными

признаками ни эти произведенія, ни источникъ, изъ котораго они проистекаютъ, то-есть фантазію.

5. Психологія фантазіи и эстетика.

Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ другой вышеупомянутой задачей, которую можетъ себѣ поставить психологія вмѣстѣ съ эстетикой. Задача эта заключается въ томъ, чтобы съ помощью анализа твореній фантазіи, пользуясь насколько возможно субъективными наблюденіями, личными признаніями и біографическими свѣдѣніями, слѣдовать за разнообразными отдѣльными образами искусства и, идя такимъ путемъ, сравнивая полученныя такимъ образомъ картины, обозрѣть разнообразнѣйшія формы и направленія одаренности фантазіи. Современная эстетика уже съ самаго начала была принуждена приступить къ своимъ задачамъ въ союзѣ съ психологіей именно этимъ путемъ. Старая эстетика, въ духѣ «Поэтики» Аристотеля, согласно мнѣнію, что искусство есть подражаніе природѣ, полагала свою задачу въ объективномъ анализѣ художественныхъ произведеній, анализѣ, предпринятомъ согласно точному описанію природы. Наоборотъ, современная эстетика развила сильное стремленіе понимать произведенія искусства въ зависимости отъ душевныхъ качествъ художника и какъ отъ общихъ, такъ и отъ частныхъ законовъ художественной фантазіи. Но эта задача въ своихъ основахъ чисто психологическая и было бы совершенно непонятно, какимъ образомъ можетъ еще существовать чисто философская эстетика, подчиняющая всѣ условія личнаго творчества своимъ шаткимъ понятіямъ о красотѣ, если бы вышеупомянутое аристотелевское пониманіе

искусства, перестроенное своеобразнымъ образомъ Кантомъ и классицизмомъ, не распространило своего господства вплоть до нашихъ дней. Въ самомъ искусствѣ субъективность художественнаго творчества не появляется даже въ произвольности воли, съ помощью которой художественная фантазія занимаетъ мѣсто законовъ природы и ставитъ на мѣсто замѣченныхъ объективныхъ идеаловъ свои неисчислимыя прихоти. Съ другой стороны, въ эстетикѣ развивается стремленіе захватить творящаго субъекта въ его своеобразной дѣятельности и въ другихъ областяхъ психической жизни: какъ въ наукѣ и техникѣ, такъ и въ промышленности и торговлѣ. Такимъ образомъ, въ связи съ самоуглубленіемъ въ историческія отношенія и развитія, становится необходимой описательная психологія, которая старается схватить общія типичныя формы психической дѣятельности человѣка, удержать ихъ въ ихъ согласныхъ и различающихся чертахъ, и такимъ образомъ подняться не отъ элементарныхъ функцій къ болѣе запутаннымъ, а наоборотъ, начиная съ высшей дѣятельности, проникнуть въ механизмъ психическихъ функцій. Здѣсь опять въ центрѣ наблюденій стоитъ фантазія. Такъ какъ ей подчиняются всѣ роды человѣческаго творчества, то границы между художественнымъ творчествомъ и другими областями теоретической и практической дѣятельности совершенно изглаживаются. Эта дѣятельность можетъ такъ же ослабляться до степени другихъ низшихъ формъ многочисленныхъ направленій дѣятельности фантазіи, подобно тому какъ въ области самой родины фантазіи—въ искусствѣ—они даютъ нѣкоторыя разграниченія. Достаточно часто высказывалось, что изобрѣтатель-техникъ и комбинирующій конъюнктуры ярмарки купецъ и творецъ на-

учныхъ гипотезъ и теорій — могутъ быть названы художниками, если принять это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ, и что иногда бываетъ въ высшей степени трудно опредѣлить рѣзкими признаками разницу между подобными способностями и поэтической силой воображенія. Если же рѣчь идетъ о задачѣ дать дифференцированную характеристику различныхъ направленій дѣятельности фантазіи, то нѣтъ никакого сомнѣнія, что для этого главнымъ образомъ и даже единственно могутъ служить только высшія и наиболѣе запутанныя формы послѣдней. Само собой разумѣется, что специфическія направленія фантазіи и ея своеобразныя основанія и различія прежде всего будутъ выражены въ ея наиболѣе совершенныхъ произведеніяхъ и въ ея условіяхъ.

Поэтому опыты, предпринятые въ этомъ направленіи, являются цѣннымъ взносомъ въ психологическую характеристику основъ фантазіи *). Но какъ ни важны съ точки зрѣнія ближайшихъ описательныхъ цѣлей указанія этихъ трудовъ, какъ ни важны они для взаимодѣйствія функцій, часто встрѣчающихся въ высшихъ формахъ одаренности фантазіей, все же сама задача фантазіи, которая прежде всего направляется къ разрѣшенію элементарныхъ процессовъ и ихъ связи, не можетъ быть

---

*) Здѣсь могутъ быть указаны слѣдующія работы по психологіи поэтической фантазіи: Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft I, 1897, S. 75 & bes. 108 ff. Ferner W. Dilthey, Über die Einbildungskraft der Dichter, Zeitschr. f. Völkerpsychol. X, 1878, S. 42 ff., &: Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Pœtik in den Philos. Aufsätz. Ed. Zeller, gewidmet 1887, S. 303 f. Болѣе общую характеристику художественной, а отчасти научной, технической фантазіи можно найти у: G. Séailles, Essai sur le génie dans l'art, 1883, & Th. Ribot, Essai sur l'imagination créatrice, 1900, deutsch u. d. T — Die schöpferkraft der Phantasie, übers. von W. Mecklenburg, 1902.

рѣшена подобными изслѣдованіями. Но рѣшеніе этой задачи совсѣмъ не входитъ въ намѣреніе тѣхъ примѣненій эстетики, которыя склонны изслѣдовать явленія, съ помощью данныхъ, заранѣе предложенныхъ общей психологіей, а въ случаѣ неудовлетворительности этихъ данныхъ, склонны предоставить рѣшеніе этой задачи самой психологіи. Неспособность подобныхъ областей примѣненія непосредственно и самостоятельно способствовать разрѣшенію этой задачи основана въ самой ихъ природѣ; онѣ стараются освѣтить ея теоретическія основы, тогда какъ она сама и ея понятія совершенно ясны. Это обстоятельство совершенно недвусмысленно выражается въ томъ результатѣ этого изслѣдованія, что во всѣхъ твореніяхъ фантазіи, къ какимъ направленіямъ они бы ни принадлежали, нельзя найти ничего, что не могло бы быть сведено къ нормальнымъ психическимъ функціямъ; поэтому продуктивная фантазія, даже въ своихъ высшихъ твореніяхъ, можетъ быть разсматриваема какъ усиленіе этихъ нормальныхъ функцій, подобно тому какъ само анормальное и патологическое отличается отъ нормальнаго хода жизненныхъ явленій не своимъ родомъ, но степенью, то есть повышенною или пониженною интенсивностью основныхъ органическихъ функцій *). Отсюда слѣдуетъ, что вопросъ о томъ, чѣмъ въ сущности является фантазія по своей психологической природѣ, можетъ быть разрѣшенъ только на основаніи анализа общихъ душевныхъ функцій. Но это положеніе содержитъ въ себѣ и другое, а именно, что сама фантазія совсѣмъ не есть особая психическая способность, сила, которая присоеди-

*) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 342. Séailles, Le génie dans l'art, Introd. p. VIII.

ляется къ другимъ душевнымъ силамъ, но что она вездѣ дѣйствуетъ въ нихъ самихъ. Поэтому, какъ ни счастливо вообще принятое Вольфомъ выраженіе «сила воображенія» вмѣсто фантазіи, понятіе «сила» и здѣсь создаетъ нѣкоторую неясность, отъ которой слово «фантазія» совершенно свободно. Терминъ «фантазія» обозначаетъ творческую способность души такимъ образомъ, что одинаково охватываетъ какъ указанныя еще Аристотелемъ понятія процессовъ воспоминанія, такъ и твореніе чего-то новаго, то-есть того, что не можетъ быть сведено ни къ какимъ опредѣленнымъ пережитымъ впечатлѣніямъ.

6. Элементарныя функціи фантазіи. Экспериментальная задача.

Если мы предварительно желаемъ установить исходный пунктъ для изслѣдованія принадлежащихъ къ области фантазіи явленій, то было бы хорошо исходить изъ понятія фантазіи, которая, являясь самымъ общимъ и древнимъ, въ концѣ концовъ все еще имѣетъ вліяніе на всѣ развившіяся изъ него болѣе узкія опредѣленія. Поэтому мы должны считать всѣ душевныя явленія, въ которыхъ проявляется творческая дѣятельность, принадлежащими къ области фантазіи въ самомъ широкомъ смыслѣ, независимо отъ того, состоитъ ли эта дѣятельность только изъ воспроизведеній прежнихъ состояній сознанія, или изъ творенія чего-то новаго, то-есть того, что было получено въ прежнихъ переживаніяхъ только въ своихъ элементахъ, или въ отдѣльныхъ данныхъ своего сложнаго цѣлаго. Особенно наглядными проявленіями творческой дѣятельности являются тѣ, въ которыхъ яснѣе всего выражается характеръ дѣйствительнаго творчества. Среди этихъ тво-

ренiй для анализа основныхъ процессовъ опять наиболѣе пригодны простѣйшiя, при которыхъ произведенiя и воспроизведенiя, близко соприкасаясь и дѣйствуя другъ на друга, все же легко могутъ быть различены въ своихъ взаимныхъ отношенiяхъ. Но такъ какъ, согласно вышесказанному, понятiе произведенiя, то-есть творенiя чего-то новаго, все же остается относительнымъ, то критерiй различiя можетъ состоять только въ слѣдующемъ: воспроизведенiе можетъ быть сведено къ опредѣленнымъ объектамъ, полученнымъ непосредственно изъ ощущенiй, или изъ прежнихъ переживанiй, тогда какъ произведеденiе, напротивъ того, можетъ быть сведено къ множеству такихъ прежнихъ впечатлѣнiй, элементы которыхъ, соединяясь въ новомъ произведенiи другъ съ другомъ, или съ составными частями ощущенiй, образуютъ одно цѣлое. Описанный случай произведенiя фантазiи, годный для психологическаго анализа, бываетъ налицо всегда, когда въ данномъ представленiи, выдѣленномъ ясно опредѣляемыми качествами, объективныя составныя части соединяются съ факторами произведенiя, привходящими къ нимъ изъ совокупности прежнихъ переживанiй, и когда образъ дѣйствительности и образъ фантазiи смѣшаны до такой степени, что оба могутъ быть точно сравнены другъ съ другомъ. Но это вообще можетъ произойти только въ двухъ формахъ, а именно: образы фантазiи являются или придаткомъ къ воображаемымъ качествамъ дѣйствительности, или измѣненiями послѣдней, возникшими вслѣдствiе присоединяющихся свободныхъ элементовъ представленiя. Это показываетъ, что задача изслѣдованiя фантазiи, по отношенiю къ этимъ основнымъ вопросамъ, является задачей экспериментальной; только экспериментальная метода въ состоянiи ввести

произвольное измѣненіе условій, которое бы могло вѣрнымъ образомъ господствовать надъ такими совершенно соразмѣрными другъ другу отношеніями между объектомъ и образомъ фантазіи. Кромѣ того, само собой разумѣется, что это зависящее отъ воли господство надъ условіями возможно здѣсь только потому, что мы, съ цѣлью вызвать наблюдаемыя явленія, пользуемся въ послѣдней инстанціи внѣшними возбужденіями чувствъ. Однимъ словомъ, тѣ образы фантазіи, которые принимаются въ качествѣ объектовъ элементарнаго анализа дѣятельности фантазіи, заключаются въ чувственныхъ ощущеніяхъ. Какъ показываетъ огромное вліяніе психическихъ ассимиляцій на процессы воспріятія, каждое чувственное воспріятіе, по сравненіи со своимъ непосредственнымъ объектомъ, опредѣленнымъ посредствомъ точнаго фиксированія объективныхъ впечатлѣній, всегда является смѣшеніемъ дѣйствительности съ твореніями фантазіи. Но это можно сказать только въ томъ случаѣ, если мы и здѣсь послѣдовательно причислимъ къ твореніямъ фантазіи то, что привходитъ къ впечатлѣнію изъ неисчислимаго множества прежнихъ переживаній. Но въ большинствѣ случаевъ эти составныя части бываютъ неразрывно связаны съ ощущеніями, вызванными самимъ впечатлѣніемъ; и различеніе содержаній представленій, по этимъ двумъ источникамъ, становится еще труднѣе, такъ какъ твореніе новаго, состоя главнымъ образомъ изъ заполненія пропусковъ въ объективномъ воспріятіи, легко можетъ совпасть съ самой дѣйствительностью. То положеніе, что наши представленія, будучи въ сущности часто иллюзіями, все же вполнѣ правильны, мы можемъ заключить только въ томъ случаѣ, когда это субъективное дополненіе введетъ насъ въ заблужде-

ніе, и мы убѣдимся въ этомъ путемъ дополнительнаго сравненія обманчивой природы воспріятія мнимой дѣйствительности съ дѣйствительнымъ объектомъ. Этимъ уже указывается, что элементарный анализъ фантазіи предназначенъ быть театромъ наблюденій надъ своеобразной областью процессовъ воспріятія. Ошибки чувствъ, а именно тѣ формы ихъ, которыя мы называемъ общимъ именемъ «ошибокъ чувствъ, происходящихъ вслѣдствіе вліяній ассоціацій», даютъ наиболѣе благопріятныя условія для разрѣшенія обѣихъ задачъ экспериментальной психологіи фантазіи, для рѣзкаго различія объекта отъ образа фантазіи и для произвольной варіаціи объективныхъ и субъективныхъ факторовъ представленій фантазіи.

II. Экспериментальный анализъ представленій фантазіи.

1. Фантазія пространства.

а) Псевдоскопическія ошибки.

Согласно принятому выше понятію дѣятельности фантазіи, подъ фантазіей пространства мы понимаемъ проявляющееся разнообразнѣйшимъ образомъ качество нашего сознанія или создавать, независимо отъ какого-либо единичнаго прежняго воспріятія, пространственные образы, которымъ вообще не противорѣчатъ непосредственно данные объекты, или надѣлять представленія объ объектахъ, возбужденныя внѣшними впечатлѣніями, такими качествами, которыми они въ дѣйствительности не обладаютъ. Такъ какъ наблюденіе показываетъ, что нѣтъ вообще представленія фантазіи, въ возникновеніи котораго не играло бы роли какое-либо внѣшнее раздраженіе

чувствъ, даже если это послѣднее и отошло на второй планъ по сравненію съ имѣющими большее значеніе воспроизводящими элементами, то ясно, что оба вышеописанные случая не могутъ быть рѣзко отдѣлены другъ отъ друга и даже болѣе того: разница между ними заключается, вѣроятно, только въ степени интенсивности. Подобно тому, какъ при наблюденіи сновидѣній, мы только съ трудомъ можемъ замѣтить слабыя и скоропреходящія чувственныя раздраженія, подобно этому и картины фантазіи бодрственнаго состоянія никогда не бываютъ лишены этого чувственнаго основанія, хотя оно можетъ состоять только изъ тѣхъ ощущеній, которыя сопровождаютъ движенія глаза или органовъ осязанія, слѣдующія за очертаніями представленныхъ формъ *). Условія экспериментальнаго метода естественно направляютъ насъ къ случаямъ второго рода. Но, обративъ вниманіе на указанную тѣсную связь этихъ проявленій, мы попросту можемъ примѣнить всѣ, полученные такимъ образомъ, выводы къ случаямъ перваго рода.

Фантазія пространства въ своей непрерывной зависимости отъ привходящихъ репродуктивныхъ элементовъ воспріятія, возбужденныхъ внѣшними раздраженіями чувствъ, проявляется во всѣхъ нашихъ процессахъ воспріятія. Пространственный образъ внѣшняго міра, который мы ежеминутно воспринимаемъ чувствами зрѣнія и осязанія, только отчасти и, вѣроятно, только меньшей частью является субъективнымъ образомъ объектовъ, вѣрно изображающимъ въ ощущеніяхъ объективныя чувственныя возбужденія. Если бы мы захотѣли составить себѣ такой

*) Ср. съ этимъ замѣчанія объ отношеніи иллюзій къ галлюцинаціямъ и о возникновеніи сновидѣній. Grundzüge der physiol. Psychologie III, стр. 647, 652 ff.

образъ изъ элементовъ, непосредственно принадлежащихъ чувственнымъ возбужденіямъ, то этому образу не только недоставало бы многихъ чертъ, которыя вообще свойственны образамъ нашихъ воспріятій, но въ немъ находились бы многія составныя части, которыя ускользнули изъ образа воспріятій; онѣ не могутъ заключаться въ образѣ воспріятій отчасти потому, что имъ невозможно стоять рядомъ съ опредѣленными, репродуктивно соединенными съ воспріятіями, элементами. Какъ ни освѣщаетъ это основной характеръ проявленій, принадлежащихъ къ обширной области психическихъ ассимиляцій, то-есть именно то, что мы съ нѣкоторымъ произвольнымъ ограниченіемъ называемъ дѣятельностью фантазіи, все же мы необходимо должны, съ цѣлью напасть на слѣдъ особенности этой, распространяющейся на всю душевную жизнь, дѣятельности, ограничиться здѣсь ассимиляціями воспріятій; такими ассимиляціями воспріятій, въ которыхъ, въ противоположность обыкновеннымъ воспроизведеніямъ нашихъ чувственныхъ представленій, прямые и воспроизведенные элементы не соединяются неразрывно, но въ которыхъ посредствомъ произвольно устанавливаемыхъ и произвольно варіируемыхъ условій можно по крайней мѣрѣ легко различить нѣкоторыя качества вытекающихъ представленій, являющихся составными частями фантазіи. Въ области пространственныхъ представленій зрѣнія это осуществляется описаннымъ путемъ при псевдоскопическихъ ошибкахъ; среди нихъ, благодаря возможности легко и просто измѣнять экспериментальныя условія, для этой цѣли особенно пригодны ошибки перспективы съ переворачиваніемъ. Тѣ особенности, благодаря которымъ эти проявленія пріобрѣтаютъ значеніе при изученіи общихъ факторовъ простран-

ственныхъ представленій, позволяютъ имъ стать лучшими объектами для изслѣдованія фантазіи пространства. Если мы будемъ смотрѣть на объектъ *ABCD* (рисунокъ 1) только однимъ глазомъ (для того, чтобы выключить усложняющія условія бинокулярнаго зрѣнія, это полезно при всѣхъ опытахъ надъ фантазіей пространства), то намъ покажется, что рисунокъ изображаетъ плоскій симметричный четырехугольникъ съ двумя діагоналями *AC* и *BD*. Въ самомъ дѣлѣ этотъ рисунокъ можно воспринять такимъ образомъ. Особенно легко это произойдетъ въ томъ случаѣ, если мы будемъ возможно сильно фиксировать точку, расположенную приблизительно на срединѣ линіи *BD*. Но что въ высшей степени замѣчательно, это то, что это ближайшее и вѣрнѣйшее воспріятіе рисунка совсѣмъ не является обыкновеннымъ и самымъ легкимъ. Наоборотъ, въ большинствѣ случаевъ мы склонны принять его за изображеніе тѣла, за тетраэдръ; при этомъ мы представляемъ себѣ этотъ тетраэдръ прозрачнымъ, какъ будто бы онъ состоялъ изъ стекла. Но при этомъ образъ этого тетраэдра все колеблется между двумя формами: или уголъ *B* кажется обращеннымъ къ зрителю, а вся фигура, наклоненною своимъ остріемъ *D* впередъ, или же уголъ *B* кажется отклоненнымъ отъ зрителя, а верхушка *D* тоже нѣсколько удаленной въ глубину. При первомъ положеніи кажется, что видишь вертикальное ребро *BD* непосредственно, а *AC*—черезъ тетраэдръ. При второмъ положеніи, наоборотъ, *AC* кажется видимымъ непосредственно, а *BD*—черезъ тетраэдръ. Не трудно догадаться, что разница между обоими представленіями перспективы

d
a c
b

Рис. 1. Псевдоскопическій тетраэдръ.

обусловливается положеніемъ и движеніемъ глаза. Будемъ мы фиксировать B, или обратимъ нашъ взоръ въ одномъ изъ направленій BC или BA, то мы увидимъ первое положеніе: B будетъ обращено къ зрителю. Если же мы будемъ фиксировать A или C, или обратимъ нашъ взоръ въ направленіи AB или CD, то мы увидимъ второе положеніе: B будетъ отклонено отъ зрителя.

Подобныя трансформаціи пространственнаго образа, основныя линіи котораго ясно опредѣлены, при благопріятныхъ условіяхъ могутъ происходить еще болѣе разнообразно въ томъ случаѣ, когда части образа допускаютъ болѣе чѣмъ двѣ проекціи перспективы. Но при этомъ одной и той же формѣ бываютъ подчинены только два противоположныя воспріятія перспективы. Такъ, напримѣръ, посредствомъ незначительнаго измѣненія конструкціи рисунка 1, мы легко можемъ получить еще два новыхъ воспріятія: а это произойдетъ въ томъ случаѣ, если мы нѣсколько увеличимъ базисъ ABC, такъ что точки A, B и C будутъ болѣе отдалены одна отъ другой. Если мы теперь будемъ фиксировать точку пересѣченія линій AC и BD, то мы увидимъ четырехугольную пирамиду, вершина которой, обращенная къ зрителю, и есть фиксируемая точка; но если мы будемъ фиксировать точку D, то мы получимъ картину, противоположную этой, то есть вершина пирамиды будетъ направлена въ сторону. Другимъ, болѣе яснымъ примѣромъ этого рода, является рисунокъ 2 (рисунокъ 2). Въ немъ намъ еще труднѣе, чѣмъ въ первомъ рисункѣ, увидѣть, закрывъ одинъ глазъ, то, что онъ собственно изображаетъ, то есть плоскую фигуру. Легче всего это удастся въ томъ случаѣ, если мы повернемъ весь рисунокъ на 90°; тогда онъ будетъ походить на перпендикулярное сѣченіе двухъ, соединен-

ныхъ поперечными линіями, двояковыпуклыхъ линзъ. Однако, при горизонтальномъ положеніи рисунка, получить подобное представленіе весьма трудно: какъ только глазъ начнетъ закруглять его, то кажется, что изъ рисунка то выдѣляются, то отступаютъ выпуклыя и вогнутыя дуги; такимъ образомъ, рисунокъ дѣйствуетъ неспокойно, и образъ кольца опредѣленной формы появляется изрѣдка, и то только на одно мгновеніе. Однако, легко замѣтить, что, фиксируя опредѣленныя точки рисунка, и здѣсь можно получить такія же картины перспективы. При этомъ оказывается, что неспокойное созерцаніе рисунка обусловливается тѣмъ, что существуетъ нѣсколько формъ, среди которыхъ можетъ колебаться восиріятіе. Если мы будемъ фиксировать какую-либо точку одной изъ дугъ *A* или *B*, то намъ будетъ казаться, что обѣ эти дуги изогнуты въ обратномъ направленіи. Поэтому весь рисунокъ представляется цилиндрическимъ кольцомъ, вездѣ одинаково высокимъ, похожимъ отчасти на кольцо отъ салфетки, передняя сторона котораго немного отклонена книзу. Если же мы будемъ фиксировать одну изъ точекъ *R* и *S*, то мы увидимъ обратную картину: дуги *R* и *S* будутъ выгнуты въ сторону зрителя, а двѣ другія дуги *A* и *B*—въ противоположную сторону, а все цѣлое представляется поэтому цилиндрическимъ кольцомъ, передняя сторона котораго обращена къ глазу и наклонена кверху. Эти два воспріятія происходятъ такъ часто вѣроятно потому, что контуры обѣихъ дугъ попадаютъ въ глазъ прежде всего, и мы смотримъ поэтому на одну изъ ихъ

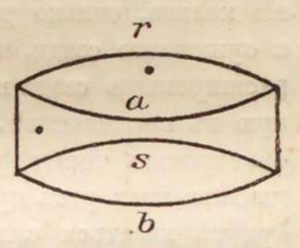


Рис. 2.
Псевдоскопическое кольцо.

точекъ. Если же мы этого не сдѣлаемъ, а будемъ возможно сильно фиксировать точку, расположенную между *A* и *R*, *S* и *B* или наоборотъ *A* и *S* (это облегчается нанесеніемъ таковой точки на рисунокъ, какъ это и сдѣлано на рисункѣ 2), то мы опять увидимъ изображенія колецъ, но уже совершенно другой формы. Именно: если мы будемъ фиксировать точку, лежащую между *A* и *R*, то обѣ дуги поднимутся въ сторону зрителя, тогда какъ *A* и *S* отступятъ вдаль: тогда мы увидимъ изображеніе кольца, сильно расширеннаго въ плоскости рисунка и суженнаго сзади, немного похожаго на круглую стѣну, расширенную сзади и сильно, вслѣдствіе этого, укороченную въ перспективѣ. Если же мы, наоборотъ, будемъ фиксировать точку, расположенную между *A* и *S*, то увидимъ какъ разъ противоположный рельефъ: дуги *A* и *S* будутъ казаться сильно суженной передней частью, а дуги *B* и *R*—очень расширенной задней частью кольца; такимъ образомъ цѣлое кажется широкой лентой, стянутой со стороны зрителя узкой полоской. Эти картины являются, по отношенію другъ къ другу, тоже обратными изображеніями перспективы; однако ихъ труднѣе получить, чѣмъ предыдущія. Легко замѣтить, что это обусловливается тѣмъ, что глазъ всегда стремится отъ изолированной фиксируемой точки къ какой-либо дугѣ. Для того, кто мало упражнялся въ фиксированіи и кому кажется, что четыре описанныя формы перспективы, вслѣдствіе ихъ постоянныхъ измѣненій, сливаются, можетъ быть въ данномъ случаѣ, какъ и въ другихъ псевдоскопическихъ опытахъ, облегчено ихъ воспріятіе; для этого нужно представить рисунки свѣтящимися въ темнотѣ линіями и въ такой послѣдовательности, чтобы сначала были видны только фиксируемыя точки, а потомъ внезапно бы

появлялся в ‹ ь рисунокъ. Тогда въ первый моментъ псевдоскопическое представленіе, вызванное предшествующей фиксаціей, является поразительно яснымъ *).

b) Физіологическія условія псевдоскопическихъ ошибокъ.

Съ перваго же мгновенія, какъ только подобнаго рода представленія обратили на себя вниманіе, физики и физіологи, изучавшіе ихъ, не сомнѣвались, что ихъ нужно квалифицировать, какъ «игру силы воображенія». На самомъ же дѣлѣ они противорѣчатъ понятію фантазіи, какъ его установило общее употребленіе, уже тѣмъ, что ихъ объекты надѣлены качествами, которыя имъ въ дѣйствительности не принадлежатъ. Кромѣ того, подобнымъ пониманіемъ феноменовъ желали доказать ихъ неподдающуюся подсчету и болѣе или менѣе безпричинную природу, а въ ихъ мнимо произвольныхъ измѣненіяхъ и въ ихъ независимости отъ опредѣленныхъ физіологическихъ причинъ искали доказательства тому, что они являются только игрою силы воображенія. Ясно, что мнѣніе, будто здѣсь дѣло идетъ о явленіяхъ, принадлежащихъ области фантазіи, и другое мнѣніе, будто они являются произвольными или даже безпричинными, не должны быть необходимо связанными другъ съ другомъ; ясно также, что эти мнѣнія сходятся только въ томъ случаѣ, если считать самую фантазію за комплексъ феноменовъ, не подлежащій разсмотрѣнію съ точки зрѣнія причинности. Съ этимъ, однако, счастливо связано то, что явленія фантазіи пространства, насколько они воспринимаются нами въ псевдоскопическихъ явленіяхъ, понятны именно

*) Подробнѣе объ этомъ см. Grundzüge der physiol. Psychologie II, стр. 546 f. и III, стр. 528, а кромѣ того Phil. Stud. Bd. 14, S. 32 ff.

потому, что условія дѣятельности фантазіи здѣсь соотвѣтственно просты по своей природѣ, и что эти самыя явленія склонны опровергнуть вышеизложенный предразсудокъ.

Изъ вышеописанныхъ условій псевдоскопическихъ измѣненій ясно вытекаетъ физіологическая сторона явленій. Здѣсь ошибка обыкновенной теоріи фантазіи заключается въ томъ, чта она вообще не признаетъ такой физіологической стороны, несмотря на то, что именно физіологи являются представителями этой теоріи. Но здѣсь, къ сожалѣнію, проявляется распространяющееся среди наблюдателей-естественниковъ стремленіе, подъ вліяніемъ силы обстоятельствъ призывать на помощь психологическія вліянія, то есть переходить въ область чудесъ. Тамъ, гдѣ господствуютъ фантазія и воля, ворота должны быть настежь открыты и игрѣ случая. Въ этомъ невольно дѣйствуетъ та психологія, которая видитъ въ понятіяхъ чисто душевныя, независимыя отъ всѣхъ тѣлесныхъ аффектовъ, явленія; вслѣдствіе этого, взглянувъ на поразительныя измѣненія представленій фантазіи, эта психологія оправдываетъ теорію случая. Теперь мы знаемъ, что такихъ чисто душевныхъ представленій вовсе не существуетъ. Для возобновленія ощущеній необходима физіологическая функція органовъ чувствъ. Но нѣтъ представленій, которыя не составлялись бы изъ ощущеній—слѣдовательно всѣ представленія непремѣнно сопровождаются какими-либо физіологическими процессами раздраженія. А если каждое представленіе имѣетъ опредѣленный физіологическій субстратъ, то, конечно, всякое измѣненіе представленія тоже не лишено своего субстрата. Безъ сомнѣнія измѣненія перспективы являются измѣненіями представленій; абсурдно считать

нихъ игрою силы воображенія въ томъ смыслѣ, что они независимы отъ всѣхъ физіологическихъ условій. Если же это выраженіе должно указывать на временное отступленіе, на возможное толкованіе, которое можетъ быть можно ожидать отъ мнимо-будущей психологіи центра чувствъ, то это конечно, не мѣняетъ положенія дѣла; это предположеніе является совершенно недоказаннымъ по сравненіи съ болѣе простымъ положеніемъ дѣлъ при псевдоскопическихъ явленіяхъ. О чемъ же, собственно говоря, идетъ рѣчь, когда мы говоримъ о псевдоскопическихъ явленіяхъ? Конечно, ни о чемъ иномъ, какъ о представленіи различной отдаленности отдѣльныхъ частей предмета и объ измѣненіяхъ, которыя происходятъ при относительныхъ оцѣнкахъ. Но наши представленія объ отдаленности, какъ намъ показываютъ явленія стереоскопическаго зрѣнія, вліянія на воспріятія конвергенціи, аккомодаціи и другихъ моментовъ, вездѣ зависятъ отъ совершенно опредѣленныхъ мотивовъ, основанныхъ на физіологическихъ отношеніяхъ. Поэтому немыслимо предположить, что рядомъ съ имѣющей вездѣ значеніе физіологической закономѣрностью существуетъ еще совершенно не поддающійся исчисленію случай, въ видѣ такъ называемой «чистой силы воображенія». На самомъ же дѣлѣ выясненныя предъидущими опытами условія фиксированія объектовъ и движенія глазъ вдоль по фиксируемой линіи доказываютъ, что подобнаго нѣтъ и здѣсь; онѣ доказываютъ также, что въ томъ, что называютъ игрою воображенія, проявляются тѣ же вліянія и дѣйствія, которыя вообще обусловливаютъ наши представленія объ отдаленности, а вслѣдствіе этого и наши воспріятія рельефныхъ предметовъ. Эти условія псевдоскопическихъ явленій съ пере-



ворачиваніемъ сводятся къ тремъ моментамъ: 1) фиксируемая точка и площадь, непосредственно окружающая ее, видимы болѣе ясно, чѣмъ объекты, лежащіе по сторонамъ поля зрѣнія; 2) ближайшіе объекты, вслѣдствіе того, что аккомодація направляется на нихъ, видны яснѣе, чѣмъ болѣе отдаленные; 3) для воспріятія перспективы предмета положеніе граничащей линіи имѣетъ рѣшающее значеніе. Эти три условія совершенно ясно опредѣляютъ въ вышеописанныхъ опытахъ различныя воспріятія объекта, поскольку мы принимаемъ во вниманіе физіологическіе моменты; измѣненія же условій, которыя по самой природѣ опытовъ могутъ состоять только въ измѣненіи фиксируемой точки, такъ же естественно обусловливаютъ происходящія измѣненія рельефа. Если мы будемъ фиксировать, на рисункѣ 1, точку *B*, то она, вмѣстѣ съ окружающимъ ее пространствомъ, является пространствомъ, видимымъ наиболѣе ясно, тогда какъ линія *AC* лежитъ въ площади непрямого зрѣнія. Поэтому ошибка будетъ усиливаться, если мы будемъ фиксировать точку вблизи; наоборотъ, она уменьшается и даже можетъ совсѣмъ исчезнуть, если мы будемъ разсматривать рисунокъ издали.

Такимъ образомъ, положеніе граничащихъ линій *BA*, *BC* и *BD* обусловливаетъ всю форму фигуры. Если же мы будемъ фиксировать, напримѣръ, точку *A*, то произойдетъ какъ разъ обратное: *B* и *C* будутъ казаться неясными, но *B*, вслѣдствіе направленія соединительныхъ линій, отодвигается назадъ, тогда какъ *C* кажется лежащей въ одинаковомъ отдаленіи, какъ и *A*, потому что лежитъ на одномъ горизонтѣ съ нею. Все это соотвѣтственно измѣнится, если мы направимъ *AC* внизъ. Если мы повернемъ рисунокъ приблизительно на 45°,

то, разсматривая его на очень небольшомъ разстояніи, мы увидимъ, что и *C* нѣсколько отступило за *A*. Тетраэдръ кажется повернутымъ вокругъ своей вертикальной оси.

Этотъ опытъ съ особенною ясностью доказываетъ сильное вліяніе граничащихъ линій: согласно правилу нормальной перспективы, для полученія рельефнаго представленія, онѣ должны направляться въ сторону, вверхъ или внизъ отъ фиксируемой точки. Прямыя, горизонтальныя и вертикальныя линіи, какъ, напримѣръ, *AC* и *DE* на рисункѣ 1, могутъ принадлежать опредѣленной перспективѣ только вслѣдствіе косого фиксированія; вызывать же представленія глубины самостоятельно онѣ не могутъ. Легко доказать, что тѣ же самыя условія опредѣляютъ воспріятіе болѣе сложной формы кольца, на рисункѣ 2, а также воспріятія другихъ псевдоскопическихъ объектовъ, которыя можно легко построить на основаніи этихъ двухъ типичныхъ примѣровъ *).

Въ рисункѣ 2 фиксируемая точка также всегда кажется болѣе близкой, а исходящія отъ нея линіи, въ данномъ случаѣ кривыя, обусловливаютъ направленіе перспективы. Оба необычныхъ образа, получаемыхъ посредствомъ фиксированія точекъ, лежащихъ въ свободныхъ промежуточныхъ пространствахъ фигуры, также подчиняются тому правилу, что линіи, близкія къ фиксируемой точкѣ, всегда кажутся лежащими въ той части перспективы, которая обращена въ сторону зрителя. Съ этимъ естественно связано, что въ данномъ случаѣ полученіе представленія о кольцѣ, сильно суженномъ въ

*) Относительно другихъ, относящихся сюда случаевъ ср. мое соч. о геометрически-оптическихъ ошибкахъ. Abhandl. der Ges. der Wiss. zu Leipzig, Math. Phys. Klasse, Bd. 24. 1898. S. 58 ff.

передней части, посредствомъ фиксированія одной изъ боковыхъ точекъ, легче, чѣмъ полученіе представленія о кольцѣ сильно суженномъ сзади, которое можетъ произойти только при сильномъ фиксированіи верхней точки. Это происходитъ потому, что въ первомъ случаѣ мы имѣемъ двѣ ближайшія граничащія линіи, подчиняющіяся перспективѣ, тогда какъ во второмъ случаѣ дѣйствуетъ только одна линія; при этомъ относящаяся къ рельефу линія B, въ крайнемъ случаѣ, лежитъ въ области непрямого зрѣнія.

Эти отношенія ясно показываютъ, что приведенныя выше физіологическія причины дѣйствуютъ на перспективную фантазію въ качествѣ обусловливающихъ силъ сильнѣе всего тогда, когда налицо имѣется нѣсколько вліяній, дѣйствующихъ въ одномъ направленіи. Это подтверждается любымъ псевдоскопическимъ рисункомъ, если мы будемъ измѣнять его, устраняя нѣкоторые изъ его элементовъ, или заставляя отдѣльные элементы дѣйствовать изолированно. Если мы, напримѣръ, нарисуемъ прямую линію, расположенную наклонно, то она намъ можетъ казаться перспективной линіей направленія. Но склонность увидѣть ее таковою не велика; она увеличивается только въ томъ случаѣ, если мы пересѣчемъ эту наклонную вертикальной или горизонтальной прямой, или же другой наклонной. Точно такъ же, склонность воспринимать рисунокъ 1 въ качествѣ перспективнаго сильно уменьшается, если мы уничтожимъ линію BD; и несмотря на то, что въ данномъ случаѣ представленіе тетраэдра остается возможнымъ, онъ уже, конечно, не будетъ казаться прозрачнымъ, какъ на рисункѣ 1. Такое же представленіе можно получить, фиксируя одну изъ точекъ линіи AC и оставляя фиксированіе точки B не-

дѣйствительнымъ. Тогда картина теряетъ свою способность обращаться, такъ какъ эта способность тѣсно связана съ представленіемъ о прозрачности, обусловленной главнымъ образомъ линіей BD. Поэтому накопленіе физіологическихъ условій яснаго зрѣнія и направленія контуровъ играетъ двойную роль: съ одной стороны оно усиливаетъ эффектъ, и даже только благодаря ему онъ и появляется вообще. Съ другой же стороны навстрѣчу дѣйствующимъ въ опредѣленномъ направленіи моментамъ направляются другіе, противоположные имъ. Такимъ образомъ возникаютъ не только обращеніе перспективы, но и различающіяся качественно представленія.

c) Психическіе мотивы псевдоскопическихъ ошибокъ.

Всѣ эти физіологическіе мотивы были бы безсильны вызвать явленіе, если бы къ нимъ не присоединялись мотивы психическіе, которые слѣдуютъ параллельно первымъ такимъ путемъ, что всякое внѣшнее раздраженіе вслѣдствіе сопровождающихъ его ощущеній, влечетъ за собой психическій мотивъ. Общее условіе для того, чтобы эти психическіе мотивы могли бы дѣйствовать, заключается въ тѣхъ элементарныхъ процессахъ ассоціаціи, которые мы называемъ ассимиляціями, потому что въ нихъ элементы прежнихъ представленій воспроизводятся посредствомъ внѣшняго впечатлѣнія, и въ этомъ новомъ впечатлѣніи являются сходными отчасти съ впечатлѣніями, отчасти же, наоборотъ, съ тѣми предыдущими представленіями. Фиксируемая точка не могла бы казаться менѣе отдаленною по сравненію съ другой точкой, видимой менѣе ясно, если бы вообще въ нашемъ восприятіи менѣе отдаленные объекты не воспринимались

яснѣе, чѣмъ болѣе отдаленные. Конечно, и изъ этого бываютъ исключенія. Мы случайно можемъ фиксировать предметъ болѣе отдаленный, и тогда ближайшее будетъ видимо менѣе ясно. Но для огромнаго большинства нашихъ представленій вышеизложенное правило дѣйствительно; особенно же важно оно для тѣхъ представленій, изъ которыхъ составляется общая картина окружающей насъ природы, начиная съ ближайшихъ предметовъ и кончая горизонтомъ и плывущими на немъ облаками. Такимъ образомъ, изъ безчисленныхъ ощущеній, и изъ ихъ комплексовъ образовалась прочная ассоціація между ясностью и близостью, неясностью и отдаленностью. Она совершенно не является ассоціацией собственно понятій отдаленности и близости, но она есть ассоціація только элементарныхъ составныхъ частей воспріятія, изъ которыхъ, въ большинствѣ отдѣльныхъ случаевъ, каждый разъ, когда мы видимъ передъ собою тѣло, возникаютъ конкретныя представленія объ отдаленности. Всѣмъ тѣмъ физіологическимъ факторамъ, которые дѣйствуютъ сообща, при воспріятіи рельефной картины, а также и при псевдоскопическихъ представленіяхъ, соотвѣтствуетъ психическій мотивъ ассоціаціи, который самъ состоитъ изъ безконечнаго ряда мотивовъ аналогичныхъ свойствъ. При этомъ каждый членъ этого ряда является продуктомъ смѣшенія нѣкотораго количества чувственныхъ представленій. Такъ какъ всѣ эти мотивы дѣйствуютъ сообща съ отдѣльными факторами впечатлѣнія, съ фиксируемой точкой, ясностью и направленіемъ контуровъ и со связанными моментами ассоціаціи, то естественно, что въ возникшемъ изъ всѣхъ ихъ соединеній общемъ образѣ еще разъ возникаетъ порождаемый этимъ мотивъ, который, въ качествѣ таковаго, вторично обусловливаетъ

ассимилятивныя ассоціаціи. Этотъ мотивъ мы называемъ общимъ именемъ «знакомства съ представленнымъ предметомъ». Представленіе о тетраэдрѣ, возбужденное рисункомъ 1, въ той или другой формѣ, въ зависимости отъ фиксированія его, конечно, въ сильной степени обусловливается тѣмъ обстоятельствомъ, что тетраэдръ является для насъ общеизвѣстной стереометрической формой. Точно такъ же кольцо, изображаемое въ различныхъ положеніяхъ при обыкновенно измѣняющейся перспективѣ рисункомъ 2, принадлежитъ къ знакомымъ объектамъ ежедневнаго употребленія; а оба необычныя воспріятія являются сравнительно и болѣе рѣдкими вѣроятно не только потому, что фиксируемымъ точкамъ недостаетъ непосредственнаго побужденія къ воспріятію контуровъ, прилегающихъ къ нимъ, но и потому, что являющіеся въ результатѣ этого объекты представленія сами являются непривычными. Кромѣ того, необходимо остерегаться еще двухъ, часто возникающихъ, недоразумѣній. Первое заключается въ томъ мнѣніи, будто здѣсь рѣчь идетъ о сравненіи, то-есть о какомъ-то сознательномъ или даже безсознательномъ сужденіи, или даже заключеніи. Таковыхъ мы среди дѣйствительныхъ явленій совершенно не находимъ. Возникающее въ результатѣ даннаго процесса представленіе во всякомъ отдѣльномъ случаѣ, когда моменты ассоціаціи бываютъ даны въ достаточномъ количествѣ, стоитъ передъ нами такъ же непосредственно и наглядно, какъ при всякомъ другомъ чувственномъ воспріятіи. На самомъ же дѣлѣ рѣчь идетъ о воспріятіи, но только при воспріятіи въ собственномъ смыслѣ этого слова моменты ассоціаціи соотвѣтствуютъ качествамъ объективнаго тѣла (въ этомъ мы можемъ последовательно убѣдиться), тогда какъ въ псевдоскопиче-

скихъ картинахъ они создаютъ только видимость тѣла. Но это различіе съ точки зрѣнія психологіи не имѣетъ никакого значенія, потому что, какъ показали многочисленные опыты, и при воспріятіи дѣйствительнаго объекта дѣйствуютъ репродуктивные элементы, посредствомъ которыхъ мы и дополняемъ образъ, лишь отрывочно данный въ непосредственныхъ ощущеніяхъ. Второе недоразумѣніе, получающее свою силу какъ разъ при сведеніи псевдоскопическихъ явленій къ игрѣ воображенія, заключается въ томъ, что ассоціаціи представленій, являвшихся въ конечномъ результатѣ процесса, съ обычными предметами воспріятія считаютъ за единственный могущій обусловливать ихъ источникъ возникновенія ошибокъ. Несостоятельность этого, основаннаго на популярномъ пониманіи слова «ассоціація», мнѣнія явствуетъ уже изъ того, что удаленіе отдѣльныхъ частичныхъ мотивовъ, изъ которыхъ составляется псевдоскопическая картина, имѣетъ вліяніе, правда уменьшенное, даже тогда, когда неудаленный остатокъ соотвѣтствуетъ картинѣ рельефнаго объекта такъ же, какъ и неизмѣненный рисунокъ. Если мы, напримѣръ, удалимъ на рисункѣ 1 линію *BD*, то рисунокъ все же можетъ изображать тетраэдръ, одно ребро котораго обращено въ противоположную отъ зрителя сторону; при этомъ, конечно, зритель не будетъ видѣть этого ребра. Но такъ какъ подобные рельефные предметы изъ непрозрачнаго матеріала являются очень частыми объектами нашихъ воспріятій, то разъ рѣчь идетъ только объ ассоціаціяхъ, полученныхъ въ конечномъ итогѣ представленій, мы должны были бы ожидать, что теперь полученіе представленія рельефа должно быть болѣе легкимъ чѣмъ прежде. Однако происходитъ обратное; необращающееся въ дан-

номъ случаѣ представленіе возникаетъ только въ томъ случаѣ, если мы будемъ фиксировать только одну точку линіи AC, а не какую-либо другую, напримѣръ B. Такимъ образомъ, дѣло обстоитъ не такъ, будто сначала имѣется налицо общее дѣйствіе образа, а затѣмъ уже къ нему присоединяются отдѣльные частные мотивы, а наоборотъ: сначала дѣйствуютъ эти послѣдніе, и своими соединеніями создаютъ являющееся въ результатѣ ихъ дѣйствія представленіе, которое, посредствомъ различныхъ ассоціацій «знакомости», можетъ быть еще повышено въ силѣ своего пластическаго впечатлѣнія. Но эта общая ассоціація дѣйствуетъ только какъ мотивъ, усиливающій уже созданныя представленія, точно такъ же, какъ это происходитъ при всякомъ чувственномъ воспріятіи.

d) Ошибки въ опредѣленіи величины, происходящія вслѣдствіе ассоціаціи воспоминанія.

Было бы неправильнымъ разсматривать возникающій образъ фантазіи только какъ результатъ отдѣльныхъ факторовъ фиксированія, относительной ясности отдѣльныхъ частей и направленія контуровъ. Этому, во-первыхъ, противорѣчитъ уже упомянутое вліяніе ассоціаціи между общимъ образомъ и извѣстными знакомыми объектами, имѣющее мѣсто при всѣхъ этихъ псевдоскопическихъ представленіяхъ фантазіи; очевиднымъ же становится изложенное при такихъ опытахъ, когда ассоціативное вліяніе нарочно во всемъ ограничивается формой. Послѣдняго можно легко добиться, набрасывая рисунки, отдѣльныя части которыхъ сами по себѣ не имѣютъ никакого смысла, но въ своемъ соединеніи возбуждаютъ ассоціативныя сравненія съ часто встрѣчающимися объектами воспріятія. Эти явленія принадлежатъ отчасти

къ некоторымъ оптическимъ ошибкамъ, которыя можно получить всякій разъ, когда ассоціативно дѣйствующіе объекты ставятся непосредственно рядомъ съ тѣмъ, на что они дѣйствуютъ, и когда въ зависимости отъ спеціальныхъ условій возникаютъ то дѣйствія контраста, то сходства; эти измѣненія уже извѣстны подъ названіемъ «оптическихъ ошибокъ ассоціацій» *). Однако для изученія вліянія подобныхъ равнодѣйствующихъ ассоціацій на представленія фантазіи явленія становятся болѣе поучительными въ томъ случаѣ, когда индуцирующій воспріятія объектъ не бываетъ даннымъ въ прямомъ воспріятіи, но только дѣйствуетъ въ области ассоціаціи воспоминанія. Здѣсь становится виднымъ, что въ этихъ прямыхъ ассоціаціяхъ восприятій въ общемъ преобладаютъ дѣйствія контрастовъ; подобныя измѣненія происходятъ только при особенно благопріятныхъ условіяхъ и при самомъ незначительномъ различіи между объектами. Наоборотъ, тамъ, гдѣ взаимодѣйствія привходящихъ элементовъ на время сильно расходятся, непремѣнно господствуетъ уравниваніе съ часто встрѣчаемыми объектами воспоминаній. Въ данномъ случаѣ контрастъ (это доказываютъ и другія неописанныя здѣсь свѣдѣнія) всегда вызываетъ отношеніе къ опредѣленному единичному объекту воспоминанія и обыкновенно сравнительно короткій промежутокъ времени между индуцирующимъ объектомъ воспоминанія и контрастно индуцированнымъ представленіемъ. Но для анализа дѣятельности фантазіи и здѣсь имѣютъ значеніе только тѣ явленія, въ которыхъ область индуцирующихъ представленій памяти совершенно не ограничена, подобно тому, какъ это можно

*) Геометрически-оптическія ошибки. См. „Основы физіологической психологіи“ (русск. пер., II томъ, стр. 662).

предположить и для вліяющихъ на псевдоскопическія явленія элементовъ воспоминаній. Подобно величинѣ области ассоціативно дѣйствующихъ объектовъ при репродуктивныхъ факторахъ, для прямого впечатлѣнія, обусловливающаго дѣятельность фантазіи, наиболѣе благопріятныя условія доставляетъ простѣйшее и схематическое состояніе объекта, потому что только оно предоставляетъ такъ называемой игрѣ воображенія наибольшую свободу движенія. Для того чтобы найти обусловливающіе мотивы ассимиляцій, выбираютъ объекты такимъ образомъ, чтобы были возможны различныя комбинаціи ихъ частей; комбинаціи эти должны быть таковыми, чтобы въ нихъ дѣйствовали различные мотивы ассоціацій, которые въ свою очередь могли бы разнообразнымъ образомъ вліять на возникающія въ конечномъ результатѣ представленія. Если мы будемъ пользоваться подобными измѣненіями условій, то явленія опять станутъ въ извѣстную аналогію съ обращаемыми перспективными изображеніями; но только здѣсь варіируются не субъективные мотивы фиксированія, а объективные мотивы впечатлѣнія. Такимъ образомъ, эти оба рода опытовъ дополняютъ другъ друга; при этомъ, и въ томъ, и въ другомъ родѣ опытовъ, имѣетъ значеніе одна изъ двухъ группъ мотивовъ ассоціацій, которыя дѣйствуютъ сообща и изолируются каждая отдѣльно этими опытами. Въ случаѣ обращаемыхъ изображеній самъ объектъ не измѣняется, но психологическіе мотивы сочетанія общей картины варіируются; въ другихъ же случаяхъ, при обращеніяхъ, обусловленныхъ мѣняющимися комбинаціями, мотивы остаются постоянными, но самъ объектъ измѣняется.

На рисункѣ 3 изображены два объекта одинаковой высоты и похожей формы; но въ нихъ имѣются и раз-

личныя пропорціи. Оба рисунка возбуждаютъ представленіе о доскахъ, поставленныхъ на подставки. Такъ какъ доска *A* больше, а *B* меньше, то, воспринимая рисунки послѣдовательно, мы склонны перенести относительное различіе въ величинѣ съ досокъ на весь рисунокъ. Итакъ, *A* кажется и по высотѣ больше *B*; но мы можемъ убѣдиться,

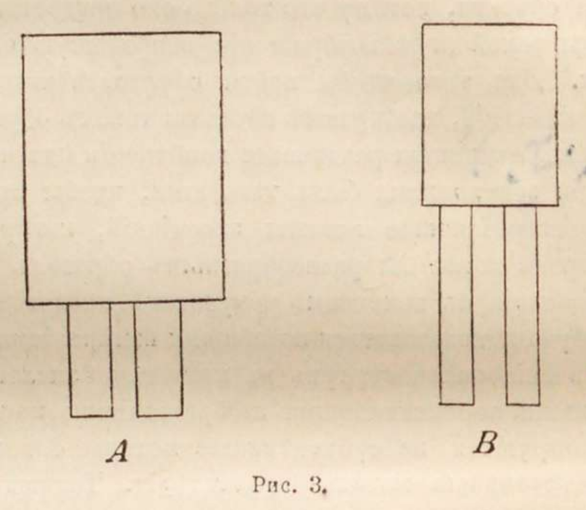


Рис. 3.

что эта разница вполнѣ сглаживается болѣе высокими ножками В. Однако, мы все же склонны считать В болѣе отдаленною, вслѣдствіе извѣстной ассоціаціи лицевого угла. Если же мы перевернемъ обѣ фигуры, то всякое различіе исчезнетъ, но исчезнетъ также и ассоціація съ досками на подставкахъ. Если мы далѣе скомбинируемъ рисунокъ въ его первоначальномъ положеніи изъ круговъ, поставленныхъ на узкія шейки (какъ на рисункѣ 4), при чемъ величина обоихъ круговъ различна, но это различіе величины уравнено соединенными съ кругами шейками, то мы опять встрѣтимъ ошибку су-

жденія о величинѣ, подобную той, которую мы видѣли при рисункѣ 3. Очевидно, это различіе обусловливается ближайшей ассоціацией съ пропорціями человѣческой фигуры, а именно: *A* соотвѣтствуетъ пропорціямъ дѣтской фигуры, *B*—пропорціямъ фигуры взрослаго человѣка. Схематическія фигуры рисунка 4, имѣющія отдаленное сходство съ изображенными на рисункѣ 3 фигурами одинаковой высоты, вызываютъ въ насъ ошибки, аналогичныя ошибкамъ, вызываемымъ этими послѣдними *).

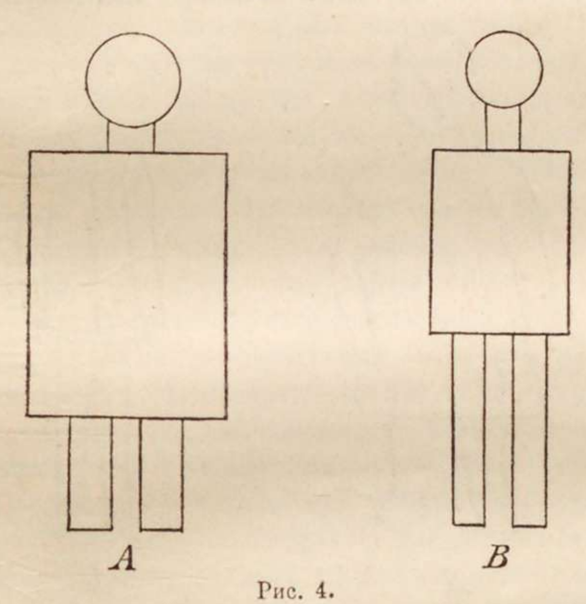


Рис. 4.

Если при воспріятіи рисунка 5 мы могли разсуждать въ духѣ стараго ученія объ отношеніи ассоціацій къ знакомому впечатлѣнію, или по крайней мѣрѣ къ отдѣль-

*) Для того чтобы сдѣлать ошибку величины рисунковъ 3—6 болѣе очевидной, весьма полезно воспроизвести данные рисунки въ большихъ размѣрахъ и на отдѣльныхъ таблицахъ.

нымъ конкретнымъ знаніямъ, то при схематической формѣ рисунка 4 это становится совершенно невозможнымъ. Точно такъ же не можетъ быть и рѣчи о какомъ-либо абстрактномъ понятіи человѣческихъ пропорцій, которое мы могли бы себѣ составить. Гораздо вѣроятнѣе, что рисунокъ 4 кажется намъ бо́льшимъ или меньшимъ не-

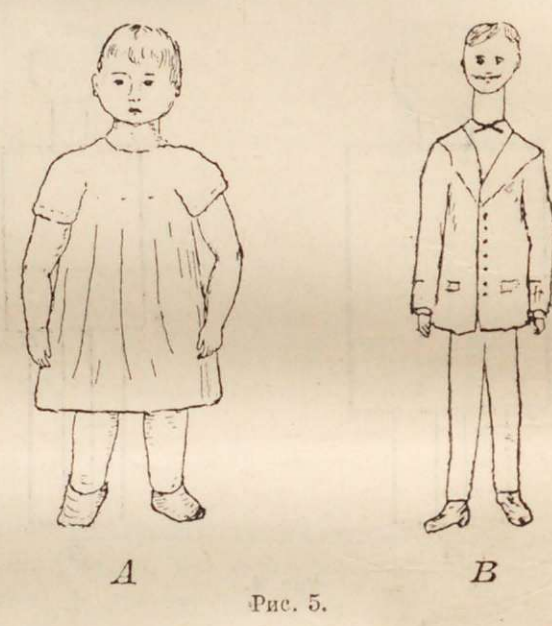


Рис. 5.

посредственно и независимо отъ какого-либо господствующаго по сосѣдству представленія, подобно тому, какъ мы при воспріятіи реальныхъ качествъ объектовъ, видимъ ихъ непосредственно, а отнюдь не умозаключаемъ о ихъ существованіи. Вѣдь кажущееся различіе величинъ рисунковъ *A* и *B* можетъ быть видимо наблюдателю еще до того, какъ онъ выяснилъ себѣ, что здѣсь вообще существуютъ отношенія съ пропорціями человѣческой фигуры. Фигуры здѣсь совсѣмъ не являются

столь опредѣленными по своему значенію чтобы тотчасъ же вызвать впечатлѣніе сходства. Мы можемъ представить себѣ ихъ, какъ и рисунокъ 3, изображающими двѣ доски, къ которымъ сверху прикрѣплены два круга различнаго діаметра. Поэтому и здѣсь вліяніе аналогичныхъ качествъ знакомыхъ объектовъ можетъ быть принимаемо только за процессъ ассимиляціи, который неопредѣленно возобновляетъ многіе элементы прежнихъ представленій, имѣющіе общее вліяніе на прямое впечатлѣніе, между тѣмъ какъ всѣ остальные элементы, не ассимилируемые этимъ впечатлѣніемъ отходятъ на задній планъ. Чѣмъ больше отдѣльныхъ конкретныхъ чертъ содержитъ данный объектъ воспріятія, тѣмъ легче, конечно, могутъ примѣшиваться къ продуктамъ ассимиляціи подобные опредѣленные элементы прежнихъ представленій. Такъ, въ рисункѣ 5 въ обѣихъ человѣческихъ фигурахъ мы, безъ сомнѣнія, видимъ такія черты, какихъ сами рисунки совсѣмъ не содержатъ. Это является невозможнымъ при схематическихъ рисункахъ, такъ какъ здѣсь ограниченность выражена опредѣленными линіями контуровъ такъ ясно, что только общее воспріятіе допускаетъ ассимиляторныя измѣненія размѣровъ цѣлаго или относительныхъ частей: но всѣ репродуктивные элементы, которые бы могли привзойти, кромѣ того, уничтожаются дѣйствительнымъ, точно даннымъ образомъ. Вслѣдствіе этого все измѣняется, если что-либо препятствуетъ ясному воспріятію подобнаго схематическаго образа, напримѣръ, если мы будемъ разсматривать подобный рисунокъ на большомъ разстояніи, или въ сумерки, при слабомъ освѣщеніи, или если сами очертанія будутъ увеличены или неравномѣрны. Тогда происходятъ тѣ, многократно описанныя явленія, которыя можно наблюдать при фак-

тическихъ измѣненіяхъ формы облаковъ, далеко расположенныхъ деревьевъ, домовъ и т. п. Съ введеніемъ такихъ конкретныхъ чертъ, репродуктивные элементы ассимиляцій получаютъ все бо́льшее и бо́льшее господство надъ прямымъ впечатлѣніемъ, пока наконецъ образъ, считаемый за дѣйствительность, не становится во всѣхъ своихъ важныхъ составныхъ частяхъ образомъ фантазіи.

Однако, ни одно впечатлѣніе не бываетъ вообще совершенно свободнымъ отъ вліянія этихъ репродуктивныхъ элементовъ, а въ томъ случаѣ, когда какія-либо линіи очертаній составляютъ замкнутое цѣлое, наше восприятіе образовъ пространства необходимо обусловливается ассоціаціей съ какой бы то ни было родственной формой. Напримѣръ, простой, стоящій вертикально прямоугольникъ (рисунокъ 6, *A*) возбуждаетъ въ насъ неясную ассоціацію со стволомъ дерева, или съ прямоугольной доской. Въ комбинаціи *B* этотъ прямоугольникъ кажется намъ колонной, а незначительное измѣненіе приставныхъ частей, какъ показываетъ рисунокъ *C*, возбуждаетъ довольно ясное представленіе о поставленной на колъ доскѣ. Такимъ образомъ, всѣ восприятія окружающаго насъ пространства, предметовъ природы, какъ и какихъ-либо произведеній искусства, насквозь пропитаны разнообразными элементарными процессами ассоціацій; мы обыкновенно не замѣчаемъ этихъ процессовъ или потому, что ассимилятивно дѣйствующія репродуктивныя составныя части въ важнѣйшемъ бываютъ похожими на самъ предметъ, или же, наоборотъ, потому, что онѣ дѣлаютъ представленіе столь фантастическимъ, что возбужденіе, вызывающее впечатлѣніе, совершенно скрывается за картиной фантазіи. При этомъ весьма видную

роль играютъ и индивидуальныя наклонности, а именно склонность къ соединенію пространственныхъ репродукцій съ опредѣленными содержаніями ощущенія. Въ зависимости отъ силы этихъ факторовъ, называемыхъ обыкновенно общимъ неопредѣленнымъ названіемъ «одаренности фантазіей», впечатлѣніе у одного субъекта можетъ превратиться въ фантастическій образъ, тогда

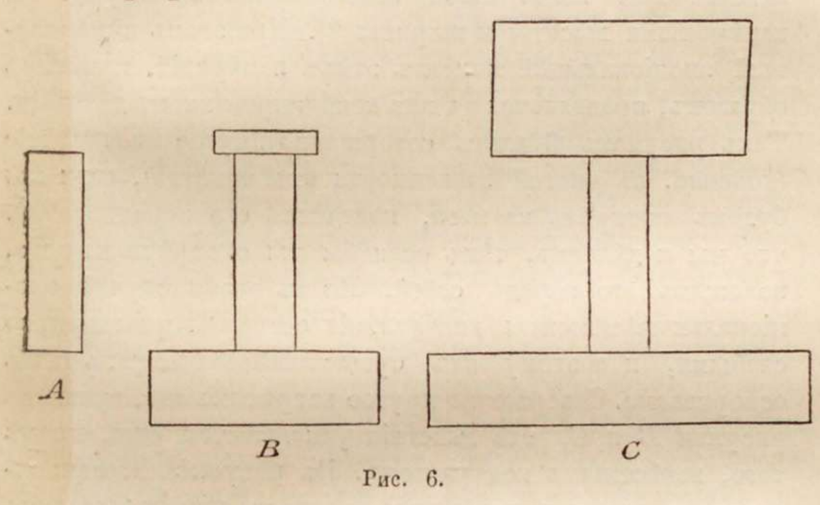


Рис. 6.

какъ у другого оно возбудитъ только скудныя схематическія ассимиляціи. Эти различія, къ которымъ въ качествѣ крайнихъ случаевъ, должно причислить и нѣкоторыя патологическія измѣненія чувствъ, принадлежатъ къ важнѣйшимъ факторамъ психической одаренности среди общества одной и той же культуры.

e) Эмоціональные факторы простыхъ фантастическихъ пространственныхъ образовъ.

Приведенные простые случаи ассоціативныхъ вліяній, какъ выясняетъ рисунокъ 6, легко обнаруживаютъ

также вліяніе эмоціональныхъ факторовъ, которые здѣсь, какъ и вездѣ, связаны съ представленіями; это обусловливается легко получаемыми измѣненіями субъективныхъ впечатлѣній, при измѣненіи ассимиляцій. Такіе моменты чувства, какъ это уже показалъ Theodor Lipps, совершенно особымъ образомъ связаны съ обоими важнѣйшими измѣреніями обыкновенныхъ фигуръ: съ измѣреніями высоты и ширины *). При этомъ имманентный эмоціональный моментъ этихъ измѣреній, главнымъ образомъ, проявляется въ ихъ комбинированномъ дѣйствіи. Такъ рисунокъ 6 даетъ совершенно другое впечатлѣніе (конечно, въ чистой зависимости отъ чувства), если мы будемъ смотрѣть на него, поставивъ его передъ собой, что мы и дѣлаемъ, чѣмъ если бы мы смотрѣли на него, положивъ его передъ собой. Но въ этомъ случаѣ эмоціональные моменты впечатлѣнія остаются сравнительно слабыми, и поэтому ихъ существованіе можетъ быть оспариваемо. Совершенно другое встрѣтимъ мы, сравнивъ рисунки *B* и *C*, гдѣ дѣйствія усиливаются еще, кромѣ того, извѣстнымъ контрастомъ. Въ рисункѣ B, напоминающемъ колонну, вслѣдствіе контраста между высокимъ стволомъ и болѣе широкимъ основаніемъ, господствуетъ чувство подъема, связанное съ чувствомъ легкости, возбуждаемое, главнымъ образомъ, короткой и узкой, по сравненію съ высотою ствола, балкой. Наоборотъ, въ рисункѣ *C* господствуетъ основывающееся на широкомъ горизонтальномъ основаніи чувство спокойной увѣренности, такъ какъ поставленная на колонну или стержень

*) Th. Lipps Raumästhetyk & geometrisch-optische Täuschungen, 1897, S. 6 ff. Ср. также S. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1905, S. 46.

доска своими размѣрами скорѣе вызываетъ чувство тяжести, чѣмъ легкости.

Должно замѣтить, что эмоціональные факторы впечатлѣнія столь же трудно опредѣлить и описать, какъ объективные мотивы ассоціацій, о которыхъ мы уже говорили. Отчасти здѣсь представляетъ затрудненіе извѣстное разнообразіе въ нашей терминологіи чувствъ; отчасти же разысканіе источника чувствъ, становящихся дѣйствительными, затрудняется тѣмъ, что съ представленіями, какъ таковыми, вслѣдствіе свойственныхъ намъ измѣненій объектовъ, соединены извѣстныя чувства. Такъ, колонна является объектомъ искусства, способнымъ вызвать различныя эстетическія ассоціаціи; наоборотъ, укрѣпленная на столбѣ доска является объектомъ жизненнаго употребленія, далекимъ отъ какихъ бы то ни было эстетическихъ отзвуковъ.

Въ дѣйствительности же мы должны предположить, что эти моменты также дѣйствуютъ, и что, такимъ образомъ, становящіяся дѣйствительными ассоціаціи чувствъ состоятъ, главнымъ образомъ, изъ такихъ объективныхъ чувствъ, которыя могутъ и не быть эстетическими по своей природѣ, но непремѣнно должны находиться въ связи съ особеннымъ характеромъ представленій. Но все же эмоціональное впечатлѣніе трудно совершенно свести къ этимъ объективнымъ моментамъ. Мы замѣчаемъ, что тѣ своеобразныя окраски чувствъ, которыя связаны съ направленіями пространства и ихъ относительными величинами, возвращаются къ совершенно различнымъ предметамъ, которые какъ таковые, способны возбуждать различныя объективныя ассоціаціи. Такъ чувство стремленія вверхъ мы можемъ наблюдать въ рисункахъ 3 В и 4 В (стр. 52—53).

Поэтому связь съ ошибкой величины, имѣющаяся налицо въ подобныхъ случаяхъ, можетъ породить ту мысль, что причиною такихъ ошибокъ является чувство пространства; эту мысль въ дѣйствительности старался провести Th. Lipps въ своемъ богатомъ тонкими эстетическими замѣчаніями анализѣ простыхъ пространственныхъ формъ. Но съ точки зрѣнія другихъ позитивныхъ доказательствъ, которыя позволяютъ здѣсь принять факторы ощущенія, связанные съ условіями фиксированія и движенія глаза, за первичный моментъ, а чувства, наоборотъ, за моментъ вторичный, съ точки зрѣнія этихъ доказательствъ становится яснымъ, что нѣкоторыя ошибки величины, а также и чувства стремленія вверхъ и внизъ, легкости, тяжести и др., могутъ находиться въ такой зависимости отъ объективныхъ ассоціацій, что оба дѣйствія могутъ измѣняться въ общемъ независимо одно отъ другого. Такъ мнѣ кажется, что противоположныя ошибки величины, измѣняющіяся въ рисункахъ 3 и 4, приблизительно одинаковы по своей величинѣ; но только созерцаніе рисунка 4 возбуждаетъ во мнѣ ощущеніе стремленія вверхъ и тяжести, тогда какъ въ рисункѣ 3 это едва можно замѣтить. Этотъ фактъ становится понятнымъ, если мы обратимъ вниманіе на объективныя ассоціаціи. Нѣсколько большая или меньшая доска является для насъ почти однимъ и тѣмъ же; но по отношенію къ человѣческому тѣлу играетъ роль наше собственное чувство: мы вытягиваемся при длинномъ и растягиваемся при широкомъ. При этомъ совсѣмъ не необходимы объективно видимыя измѣненія величины нашего тѣла—хотя и это возможно; но естественно, что имѣющаяся всегда налицо склонность къ воспроизведенію видѣннаго становится интенсивнѣе въ томъ случаѣ,

когда это видѣнное является человѣкомъ, похожимъ на насъ и чувствующимъ подобно намъ.

Но тѣмъ, что объективныя ассоціаціи и субъективныя дѣйствія чувствъ могутъ происходить относительно независимо другъ отъ друга, отнюдь не доказывается, что они вліяютъ другъ на друга въ томъ случаѣ, когда ассоціаціи представленія господствуютъ надъ факторомъ чувства и наоборотъ. Такъ, дѣйствительно, намъ кажется, что въ напоминающей колонну комбинаціи *B* рисунка 6 стержень, вызывающій живое чувство стремленія вверхъ, болѣе высокъ, чѣмъ объективно равный ему изолированный прямоугольникъ *A*. Съ другой стороны, образъ колонны объективно ассоціируется съ представленіемъ о значительной высотѣ. Къ взаимодѣйствію этихъ объективныхъ и субъективныхъ факторовъ впечатлѣнія привходитъ еще другой моментъ. Чувства энергичнаго стремленія вверхъ, спокойствія или легкости и тяжести, насколько они могутъ соединяться съ различными комбинаціями пространства, имѣютъ въ качествѣ своеобразной основной чувственной подкладки, ощущенія движенія и напряженія, которыя сопровождаютъ дѣйствительное вытягиваніе членовъ нашего тѣла или нашъ дѣйствительный покой и движеніе; эти ощущенія движенія и напряженія иногда бываютъ и тамъ, гдѣ дѣйствительныя дѣйствія и напряженія являются только скрытыми импульсами и гдѣ вслѣдствіе этого все же воспроизводится блѣдная картина впечатлѣній. Эти ассоціаціи ощущенія принимались иногда не только за сопутствующія явленія, которыя всегда имѣются при чувствахъ, образующихся при созерцаніи пространственныхъ образовъ, но принимались иногда и за сами чувства. Но независимо отъ общей психологической непригодности этой теоріи она оказывается несостоятельной

уже вслѣдствіе невозможности объяснить какими-либо констелляціями ощущеній противоположности качественныхъ настроеній духа, характеризующихъ здѣсь чувства, насколько они проявляются въ смѣнѣ возбужденія и спокойствія, легкости и тяжести и т. п.

Чувства, связанныя такимъ образомъ съ воспріятіями пространства, вездѣ соединяются съ объективными ассоціаціями, вводящими насъ въ область процессовъ узнаванія и воспоминанія; эти соединенія и даютъ сложные результаты чувствъ. Въ этомъ соединеніи обоихъ чувственныхъ факторовъ, объективнаго и субъективнаго, вѣроятно и состоитъ тотъ процессъ, который новѣйшіе эстетики называютъ «вчувствованіемъ»; они прилагаютъ это выраженіе къ эстетическимъ объектамъ удостовѣренія нарочно для того, чтобы указать, что связь между субъектомъ и впечатлѣніемъ здѣсь болѣе тѣсная, чѣмъ та, которая бываетъ при обыкновенныхъ объективныхъ представленіяхъ. Поэтому «вчувствованіе», съ одной стороны, должно объяснить дѣйствіе впечатлѣнія на настроеніе зрителя, а съ другой стороны,—непосредственное отношеніе субъективныхъ раздраженій настроенія къ объекту *). Въ этомъ смыслѣ «вчувствованіе», конечно, не является процессомъ, ограниченнымъ эстетическими объектами; оно составляетъ необходимый коэффиціентъ каждаго представленія, будь то такъ называемое воспріятіе, или образъ фантазіи. По своей психологической природѣ это «вчувствованіе» является эмоціональной стороной процесса ассимиляціи, имѣющаго мѣсто при образованіи всякаго представленія. Оно является двухсторон-

*) Для эстетическаго понятія «вчувствованія» ср. Lipps: Ästhetik. Bd. 1, 1903, S. 96 ff. и отчасти съ другимъ обоснованіемъ Volkelt, System der Ästhetik. Bd. 1, 1905 S., 237 ff.

ней ассимиляціей чувствъ, поскольку связанныя съ объективнымъ впечатлѣніемъ ассоціаціи неразрывно соединяются съ тѣми мотивами, которые вытекаютъ изъ непосредственнаго обратнаго дѣйствія впечатлѣнія на собственное тѣло человѣка, на его волевыя дѣйствія, а также и на связанныя съ ними чувства. Итакъ, не только наши субъективныя чувства принимаютъ участіе въ особенностяхъ человѣческихъ фигуръ и другихъ пространственныхъ образовъ, слегка напоминающихъ ихъ (какъ, напримѣръ, схема рисунка 4), или возбуждающихъ въ общемъ аналогичныя чувства, какъ это бываетъ при соотвѣтствующемъ вытягиваніи и растягиваніи собственнаго тѣла; во всемъ этомъ наши субъективныя чувства не только принимаютъ участіе, но болѣе того, мы преслѣдуемъ подобными чувствами каждую пространственную форму, какъ только этому изображенію нашего собственнаго тѣла приходятъ на помощь удовлетворительныя объективныя, по отношенію къ дѣйствительной пространственной формѣ, ассоціаціи. Особенно сильны мотивы эти тогда, когда они соединены съ пластическимъ впечатлѣніемъ. Здѣсь къ третьему пространственному измѣренію присоединяется еще моментъ объективной дѣйствительности, который при обыкновенномъ плоскостномъ изображеніи отсутствуетъ. Мы, конечно, вездѣ болѣе или менѣе заполняемъ этотъ недостатокъ плоскостныхъ картинъ нашими ассоціаціями глубины, насколько онѣ сами связаны съ очертаніями какихъ-либо реальныхъ пространственныхъ образовъ. Но все же пространственныя чувства выступаютъ гораздо сильнѣе только въ томъ случаѣ, когда и физіологическіе факторы впечатлѣнія, образовавшіеся въ зависимости отъ выбора точки фиксированія, относительной ясности различныхъ

частей картины и формы контуровъ, вызываютъ пластически ясное представленіе рельефа. Такъ, рисунокъ первый не даетъ намъ никакого впечатлѣнія, если мы выберемъ точку фиксированія такимъ образомъ, чтобы рисунокъ казался намъ безсмысленными плоскостными очертаніями. Въ этомъ случаѣ мотивы, дающіе фигурѣ форму, почти совершенно исчезаютъ. Но въ тотъ моментъ, когда мы, вслѣдствіе благопріятно выбранной точки фиксированія, видимъ пластическую форму, послѣдняя оживляется, мы воспринимаемъ высоту этого прозрачнаго тетраэдра и одновременно проникаемъ взглядомъ въ глубину его. Какъ ни отличается форма этого тетраэдра отъ формы нашего тѣла, но въ тотъ моментъ, когда соединенія субъективныхъ пространственныхъ чувствъ съ объективными ассоціаціями бываютъ особенно жизненными, мы такъ сильно углубляемся въ созерцаемую форму, что намъ кажется, что она и мы— одно.

Такимъ образомъ, непосредственное впечатлѣніе дѣйствительности, вызванное въ насъ какой-либо формой, есть важный вспомогательный моментъ, дѣйствующій на чувство пространства, какъ обусловливающая сила; безъ этой силы всѣ формы кажутся намъ плоскими и равноцѣнными; въ крайнемъ случаѣ, вслѣдствіе особенно тѣсныхъ ассоціацій съ нашимъ собственнымъ тѣломъ и его движеніями, формы могутъ болѣе или менѣе дѣйствовать на насъ, какъ это было при схемѣ колонны (рисунокъ 6, В), или еще сильнѣе—при схематическихъ пропорціяхъ человѣческой фигуры (рис. 4). Относительно эмоціональныхъ факторовъ дѣятельности фантазіи твердо установлено, что дѣйствительная пространственная форма, если мы воспринимаемъ ее въ той формѣ, въ которой

она намъ объективно дана, ни въ коемъ случаѣ не является сильнѣйшимъ факторомъ, каковымъ является впечатлѣніе, вызывающее наиболѣе интенсивныя эмоціональныя реакціи; это послѣднее (это можно доказать экспериментальнымъ путемъ, пользуясь совершенно равноцѣнными ему объектами) возникаетъ вездѣ только въ томъ случаѣ, если пространственный образъ находится въ сильномъ взаимодѣйствіи съ тѣми психическими и психофизическими факторами образованія представленій, которые мы, обративъ вниманіе на то, что въ объективное впечатлѣніе вторгаются еще и субъективныя начала, называемъ общимъ именемъ — «фантазіей». Настоящій стеклянный тетраэдръ, выглядящій совершенно такъ же, какъ и псевдоскопическое изображеніе рисунка 1, все же кажется намъ объектомъ почти равноцѣннымъ. Но тѣхъ чувствъ углубленія и полнаго соединенія съ нимъ, которыя вызываетъ въ насъ псевдоскопическая картина, мы почти не получаемъ. Это можетъ быть обусловливается отчасти и тѣмъ, что стеклянный тетраэдръ никогда не можетъ выглядѣть точно такъ же, какъ и псевдоскопическая картина, потому что видимые черезъ стекло, обращенные отъ насъ ребра и углы кажутся нѣсколько большими въ дѣйствительности. Такимъ образомъ, псевдоскопическій объектъ является нѣкоторымъ образомъ идеаломъ прозрачности. Въ дѣйствительности мы никогда не встрѣчаемъ объекта, подобнаго псевдоскопическому; еще менѣе возможно существованіе такого предмета, рельефъ котораго измѣняется такимъ образомъ, чтобы ребро, обращенное въ нашу сторону, внезапно казалось бы повернутымъ отъ насъ, и наоборотъ. Вслѣдствіе всѣхъ этихъ качествъ, псевдоскопическая картина болѣе дѣйствительна, чѣмъ сама дѣйствительность. Какая раз-

ница между тѣмъ, какъ мы проникаемъ взглядомъ въ пространство, занятое псевдоскопической картиной, и дѣйствительнымъ объектомъ, реальная масса котораго останавливаетъ нашъ взглядъ! Какъ ясно лежитъ передъ нашими глазами и близкое, и далекое въ псевдоскопической картинѣ! Наоборотъ, созерцаніе дѣйствительныхъ предметовъ ограничено аккомодаціей и неясностью контуровъ.

Это усиленіе дѣйствія помощью фантазіи при созерцаемой картинѣ станетъ яснымъ, если мы разсмотримъ всѣ возможныя измѣненія рисунка 2. Линейный рисунокъ, въ качествѣ схематическаго сѣченія двухъ двояковыпуклыхъ линзъ, не даетъ намъ почти никакого впечатлѣнія, и наше «вчувствованіе» объекта стоитъ на очень низкой степени. Какая разница между этой картиной и этимъ кольцомъ, въ какой перспективѣ на него ни смотрѣли бы! Намъ кажется, что мы сами двигаемся вдоль по его дугѣ. На помощь этому впечатлѣнію первымъ долгомъ вполнѣ удовлетворительно приходитъ дѣйствительность образа, на который похожа псевдоскопическая картина. Но наиболѣе сильное впечатлѣніе, которое можетъ вызвать рисунокъ, получается тогда, когда удается, посредствомъ фиксированія отдѣльной верхней точки, вызвать представленіе о кольцѣ, далеко уходящемъ въ глубину и сильно суженномъ вдали; такое кольцо напоминаетъ арену, далеко уходящую въ пространство. Эта картина, по своему объективному впечатлѣнію, является наиболѣе расширенной. Но она возбуждаетъ въ насъ несомнѣнно болѣе сильное стремленіе къ движенію, чѣмъ простое кольцо. Обыкновенное кольцо, какъ мы видимъ его при обыкновенныхъ псевдоскопическихъ воспріятіяхъ, всегда остается внѣшнимъ объектомъ: наоборотъ, при

созерцаніи рисунка 2, мы такъ сильно углубляемся въ эту, уходящую вдаль арену, что намъ кажется, будто мы непосредственно перенесены въ нее. Здѣсь «вчувствованіе» очень высоко, а объектъ является почти совершеннымъ твореніемъ нашей фантазіи—такъ какъ, что въ сущности представляютъ тѣ скудныя очертанія, которыя обусловливаютъ господствующее представленіе? Но именно потому, что эти очертанія столь скудны, мы и переносимся въ этотъ объектъ, носимся взадъ и впередъ съ нимъ и въ немъ и опять возвращаемся къ нашей собственной точкѣ отправленія.

f) Элементарные феномены творческой фантазіи.

Точно такъ же факторы, на которые распадается при психологическомъ анализѣ сложное понятіе «вчувствованія», не исчерпываютъ всего содержанія того, что составляется эстетическимъ воспріятіемъ, въ его специфическомъ отличіи отъ возникновенія и возобновленія какихъ-либо чувственныхъ воспріятій. Изъ всѣхъ этихъ факторовъ вытекаютъ мотивы, дѣйствующіе при каждомъ пространственномъ представленіи; въ крайнемъ случаѣ они являются только болѣе интенсивными. Поэтому анализъ процесса вчувствованія ограничивается тѣмъ, что первымъ долгомъ выясняетъ намъ, какимъ образомъ фантазія принимаетъ участіе во всякомъ процессѣ воспріятія; вслѣдствіе этого невозможно надѣлить самую художественную фантазію какой-либо особенной, свойственной только ей, областью душевной жизни. Все это блужданіе нашихъ собственныхъ ощущеній и чувствъ въ предметахъ не есть что-либо непремѣнно долженствующее быть налицо при каждомъ воспріятіи, такъ какъ функціи воспріятія, въ которыхъ заключается

это блужданіе, а также и непосредственные продукты чувствъ, какъ и идущія имъ навстрѣчу ассимиляціи, необходимо возбуждаются самимъ впечатлѣніемъ. Сообразно этому въ этихъ предѣлахъ каждое чувственное воспріятіе было бы художественнымъ произведеніемъ, а всякое воспоминаніе было бы низшей формой дѣятельности фантазіи. Но намъ трудно согласиться съ тѣмъ, что дѣйствительное произведеніе искусства и его воспроизведеніе въ душѣ созерцателя суть только процессы, заключающіеся въ томъ же, въ чемъ заключается всякое чувственное воспріятіе, только въ качественно усиленной степени. А такъ какъ природа можетъ быть предметомъ эстетическаго созерцанія, а при нѣкоторыхъ обстоятельствахъ даже высокаго эстетическаго наслажденія, и все же есть совсѣмъ не то же самое, что произведеніе искусства, то мы требуемъ также и качественныхъ признаковъ, которыми это чувственное впечатлѣніе какъ въ своемъ возникновеніи, такъ и въ своемъ воспроизведеніи въ душѣ зрителя, отличалось бы отъ того или другого чувственнаго впечатлѣнія. Этотъ, привходящій въ процессы «вчувствованія» моментъ и есть то, что мы называемъ «творческою силою фантазіи». Она отличаетъ дѣятельность художника (представляя ее аналогичной творческой силѣ природы) какъ отъ дѣйствительныхъ произведеній природы, такъ и отъ общихъ функцій воспріятія, въ которыхъ еще проявляется эта дѣятельность, вслѣдствіе того, что воспріятіе цѣликомъ подчинено силѣ впечатлѣнія и непосредственно соединенныхъ съ нимъ репродуктивныхъ элементовъ. Эта творческая дѣятельность проявляется не только въ художникѣ, творцѣ произведенія искусства, но также и въ наслаждающемся эстетически зрителѣ, который про-

являетъ ту же дѣятельность, что и художникъ, только въ меньшей степени.

Но въ чемъ заключается съ психологической точки зрѣнія тотъ моментъ, въ которомъ заключена особенность творчества, отличающая произведенія искусства отъ объектовъ природы и обыкновенныхъ чувственныхъ воспріятій,—особенность, вслѣдствіе которой произведеніе искусства становится похожимъ на природу и, въ зависимости отъ воли, двигающей фантазіей, противополагается природѣ же?

Само собой разумѣется, что здѣсь не можетъ быть и рѣчи о специфической душевной способности, а что здѣсь имѣется своеобразная равнодѣйствующая сила, въ которой соединяются общія душевныя функціи. Для того, чтобы отвѣтить на вопросъ, каковы эти функціи, и какимъ образомъ онѣ связаны съ процессами вчувствованія, намъ удобнѣе всего пользоваться экспериментальнымъ методомъ, если мы, прилагая его къ простымъ случаямъ эстетическихъ дѣйствій, будемъ стараться изслѣдовать элементарные феномены, опредѣляющіе формы творческой фантазіи. Въ дѣйствительности мы легко можемъ приложить его къ явленіямъ фантазіи пространства, возвращаясь къ условіямъ, въ зависимости отъ которыхъ столь различныя психическія дѣйствія обоихъ рисунковъ 1 и 2 качественно и количественно отличаются отъ дѣйствія рисунка 6, *B* и *C*, и въ зависимости отъ которыхъ въ обоихъ случаяхъ процессы вчувствованія замѣтно отличаются другъ отъ друга, по крайней мѣрѣ своей интенсивностью. Ясно, что въ зависимости отъ возбужденныхъ ассоціацій лежащее въ данномъ случаѣ неподалеку представленіе о колоннѣ вноситъ въ эту картину не только нѣкоторую силу, которой обладаетъ

образъ, какъ, напримѣръ, рисунокъ 6, *B*, но что перспективное воспріятіе рисунка 1 и 2 похоже въ данномъ случаѣ на непосредственное живое созерцаніе, тогда какъ тамъ представленіе кажется только стертою картиной воспоминаній. Однако, этотъ непосредственно созерцаемый образъ одновременно воспринимается и какъ продуктъ собственной дѣятельности, и какъ дѣйствительный объектъ. Но то, что въ высокой степени обусловливаетъ это сознаніе собственной дѣятельности, это зависимость каждаго воспріятія отъ движеній нашего глаза, а также и отъ ощущеній и чувствъ, связанныхъ съ этими движеніями. Эта собственная дѣятельность особенно увеличивается еще тѣмъ, что въ нашей власти мѣнять произведеніе различныхъ рельефныхъ формъ, посредствомъ выбора направленія зрѣнія и движеній глаза. Такимъ образомъ, зритель чувствуетъ себя творцомъ видимыхъ формъ, для которыхъ указанные контуры рисунка являются только внѣшнимъ матеріаломъ. Но элементы этого процесса состоятъ изъ волевой дѣятельности, которая съ одной стороны составляется, какъ всякій волевой процессъ, изъ ощущеній и чувствъ, а съ другой стороны, въ данномъ случаѣ, обладаетъ способностью и въ своей связанности съ органомъ чувства самостоятельно доставлять желаемый объектъ, насколько это дозволяетъ матеріалъ внѣшняго впечатлѣнія. Такимъ образомъ, возникающій образъ является здѣсь продуктомъ дѣйствительно творческой фантазіи. Тамъ, гдѣ мы встрѣчаемся съ признаками подобнаго дѣйствія, гдѣ состояніе созерцающаго субъекта опредѣляется посредствомъ матеріала ощущенія, приносимаго извнѣ, а самъ субъектъ дѣйствуетъ опредѣляющимъ образомъ на этотъ матеріалъ, чтобы черезъ его посредство воплотить собственныя представленія, тамъ мы можемъ

найти признаки творческой фантазіи. Въ этомъ смыслѣ творческая фантазія, дающая жизнь областямъ высшаго искусства, состоитъ изъ множества тѣхъ элементарныхъ процессовъ, которые, согласно анализу подобныхъ простыхъ проявленій фантазіи, проявляются въ образованіи нашихъ чувственныхъ воспріятій. Кромѣ того, изъ этого слѣдуетъ, что въ этомъ отношеніи существенной разницы между дѣятельностью фантазіи собственно творящаго художника и только углубляющагося въ готовое произведеніе искусствъ не существуетъ. Если созерцаніе вообще является эстетическимъ, то въ немъ должны дѣйствовать тѣ же психическіе моменты, которые дѣйствуютъ при образованіи предмета изъ даннаго матеріала. Произведенія искусствъ и воспроизведенія различаются скорѣе дальнѣйшими мотивами, основанными на неограниченномъ господствѣ творящаго художника надъ его матеріаломъ, по отношенію къ внутреннимъ представленіямъ и внѣшнимъ субстратамъ ихъ объективированія; они отличаются также условіями, отъ которыхъ зависитъ свобода измѣненія мотивовъ, условіями, которыя дѣлаютъ твореніе произведеній искусства чрезвычайно сложнымъ, а также отличаются множествомъ отдѣльныхъ твореній фантазіи, часто созданныхъ только для опыта, а затѣмъ вновь исчезающихъ.

Среди этихъ элементовъ дѣятельности художественной фантазіи мы находимъ еще одинъ, который многократно былъ принимаемъ за ея главный признакъ: это признакъ такъ-называемой «эстетической иллюзіи». Если бы это понятіе и имѣло психологическую цѣнность, то послѣдняя заключалась бы въ томъ, что эстетическая иллюзія есть видъ иллюзіи вообще. Но психологическое наблюденіе показываетъ, что эстетическое дѣйствіе исче-

заетъ въ тотъ самый моментъ, когда возникаетъ иллюзія. Произведенія дѣйствительнаго искусства эстетически возбуждаютъ какъ самого художника, такъ и зрителя всѣми мотивами вчувствованія и творческаго произведенія и воспроизведенія, которые бываютъ нарушаемы или разрушаемы, какъ только возникаютъ сколько-нибудь сознательныя иллюзіи. Несознательная иллюзія совпадаетъ съ привходящими ко всѣмъ нашимъ чувственнымъ воспріятіямъ репродуктивными ассимиляціями; такимъ образомъ она ни въ коемъ случаѣ не можетъ служить критеріемъ отличія обыкновеннаго объекта отъ эстетическаго. Сознательная же иллюзія (посредствомъ которой Konrad Lange старается объяснить эстетическое дѣйствіе) могла бы заключаться только въ сознаніи, сопровождающемъ впечатлѣніе; но это сознаніе не могло бы соотвѣтствовать никакому предмету дѣйствительности *). Эта мысль сама по себѣ возможна какъ размышленіе, сопровождающее эстетическое впечатлѣніе. Но она не имѣетъ никакого отношенія къ вышеупомянутымъ факторамъ; поэтому понятно, что всюду, гдѣ только она не проявляется въ сильной степени, она мѣшаетъ эстетическому дѣйствію, не поддерживаетъ его, или даже совсѣмъ не порождаетъ его. Согласно этому, очевидно что иллюзіонная теорія въ своихъ обоихъ видахъ возникла на почвѣ той психологіи размышленій, которая не изслѣдуетъ самое психологическое состояніе сознанія эстетическаго субъекта, но вноситъ въ душу субъекта размышленія посторонняго зрителя относительно различія произведенія искусства отъ явленій природы и дѣйствительной жизни. Несмотря на то, что въ душѣ субъекта

*) Konrad Lange. Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses und des Wesen der Kunst. 1904.

размышленія занимаютъ вообще тѣмъ меньшее мѣсто, чѣмъ глубже эстетическое дѣйствіе произведенія искусства, эстетическія дѣйствія природы и явленій самой жизни на такомъ основаніи были бы невозможны, тогда какъ въ дѣйствительности созерцаніе природы можетъ въ высокой степени возбуждать эстетическія чувствованія, а значительная часть содержанія жизни совсѣмъ не принадлежитъ къ высшимъ предметамъ эстетическаго созерцанія.

2. Фантазія въ области представленій времени.

а) Субъективныя формы такта.

Подобно тому, какъ фантазія пространства вообще господствуетъ надъ областью зрѣнія и, вслѣдствіе важнаго значенія чувства зрѣнія, надъ всѣмъ видимымъ человѣку міромъ, подобно этому фантазія, связанная съ отношеніями времени, проявляется прежде всего въ шумѣ и звукѣ. Собственное движеніе, которое здѣсь не можетъ отсутствовать, такъ же какъ и въ фантазіи пространства, обыкновенно получаетъ свою силу только вслѣдствіе тѣхъ прочныхъ ассоціацій, которыми оно связано съ впечатлѣніями слуха. Поэтому при фантазіи времени общія отношенія суть тѣ же, что и при фантазіи пространства, несмотря на своеобразныя качества шума и звука и ихъ порядка во временныхъ представленіяхъ. Здѣсь тоже всегда имѣется объективное впечатлѣніе, обусловливающее представленіе, и здѣсь эти представленія не отличаются какими-либо специфическими признаками отъ обыкновенныхъ чувственныхъ воспріятій, а факторы дѣятельности фантазіи вездѣ принимаютъ участіе въ нашихъ воспріятіяхъ впечатлѣній. Но своеобразныя качества главнаго временного чувства, то есть слуха, обусловливаютъ собою тотъ фактъ, что объективныя впечатлѣнія, обусловливающія дѣятельность

фантазіи, а также и измѣненія, происходящія съ этими впечатлѣніями, весьма легко поддаются наблюденію. Очень часто эти обусловливающія впечатлѣнія имѣютъ субъективное происхожденіе, вслѣдствіе того, что человѣкъ способенъ представлять себѣ впечатлѣніе шума въ звукахъ голоса и рѣчи. Они могутъ быть таковыми въ томъ случаѣ, когда звуки голоса даны объективно, такъ какъ артикулляціонныя движенія съ сопровождающими ихъ ощущеніями всегда остаются готовыми ассоціативными вспомогательными средствами, съ которыми связанъ слабый звуковой образъ. Но если этотъ звуковой образъ самъ по себѣ и субъективенъ, то все же онъ, вслѣдствіе соединенія съ ощущеніями движеній, всюду связанныхъ съ объективными звуковыми явленіями голоса, можетъ дѣйствовать точно такъ же, какъ и объективное раздраженіе. Конечно, въ зависимости отъ этого, измѣненія, производимыя субъективными вліяніями, причисляемыми изъ-за своего общаго значенія къ факторамъ фантазіи, трудно поддаются нашему наблюденію; это происходитъ отъ того, что намъ недостаетъ критеріевъ, которые дозволяли бы отличить субъективное измѣненіе отъ объективныхъ впечатлѣній не иначе, какъ только при болѣе близкомъ изслѣдованіи раздраженія.

Поучительнымъ примѣромъ этой дѣятельности фантазіи времени, наиболѣе простымъ и позволяющимъ намъ кинуть взглядъ на взаимодѣйствія главныхъ факторовъ, является рядъ короткихъ ударовъ такта, совершенно одинаковой силы и длительности интервала. Законосообразное измѣненіе, претерпѣваемое этимъ простымъ рядомъ въ нашемъ субъективномъ воспріятіи, заключается въ томъ, что этотъ рядъ представляется намъ ритмиче-

ской картиной такта; при болѣе медленной послѣдовательности — представляется простымъ тактомъ въ $^2/_8$, или ямбическимъ тактомъ (⏑ –́ | –́ ⏑ | –́) при болѣе скорой послѣдовательности, какъ, напримѣръ, $^2/_4$ или $^3/_4$ и др., выраженныхъ метрически, — одной изъ слѣдующихъ мѣръ такта: –̋ ⏑ –́ ⏑ | –̋ ⏑ –́ ⏑ или –̋ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –̋ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ и т. д.

Къ этому привходитъ еще происходящее вслѣдствіе скорости усложненіе ритмическихъ формъ, которое очевидно имѣетъ своимъ источникомъ дѣйствующее съ неудержимой силой стремленіе къ созданію представленій. Въ то время, какъ оно стремится соединить части общаго временного представленія, само представленіе становится возможнымъ только, благодаря ритмическому расчлененію цѣлаго; а расчлененіе, конечно, должно быть тѣмъ богаче, чѣмъ больше число соединяющихся элементовъ. Однако, послѣднее растетъ до опредѣленной границы вмѣстѣ съ суммой элементовъ, которая заключается въ опредѣленномъ временномъ пространствѣ данной величины, то-есть растетъ вмѣстѣ со скоростью послѣдовательности. Этимъ условіямъ съ другой стороны противополагается въ качествѣ границы, ограничивающей расчлененіе, объемъ нашего сознанія, который со своей стороны находится въ тѣсной зависимости отъ возможнаго количества впечатлѣній, отличающихся по степени своей интенсивности. Такимъ образомъ, эти дѣйствующіе навстрѣчу другъ другу мотивы ограничиваютъ объективныя повышенія и пониженія, или субъективныя ударенія всѣхъ возможныхъ въ нашемъ сознаніи простыхъ ритмическихъ формъ, или, выражая это обыкновенными мѣрами такта, ограничиваютъ эту область съ одной стороны тактомъ въ $^2/_8$, а съ другой стороны тактомъ въ $^6/_4$; однако оба эти крайніе случая встрѣ-

чаются весьма рѣдко: первый — потому что образованіе нашихъ представленій въ общемъ съ опредѣленной силой стремится создать дальнѣйшую связь. Послѣднее — потому что такое сильное напряженіе общей дѣятельности дѣйствуетъ утомительно и напрягающимъ образомъ.

Измѣненія впечатлѣній общаго комплекса, возбужденныя нашимъ воспріятіемъ, создаютъ такую ритмическую форму, которая, состоя изъ совершенно одинаковыхъ по формѣ тактовъ, можетъ происходить вслѣдствіе субъективныхъ удареній. А именно становится яснымъ, что въ такомъ рядѣ фактовъ мы не можемъ представить себѣ опредѣленныя впечатлѣнія усиленными, безъ того чтобы одновременно не измѣнились въ нашемъ представленіи ихъ сравнительная продолжительность и величина интерваловъ между ними. Обыкновенно впечатлѣніе, на которое падаетъ удареніе, кажется болѣе продолжительнымъ, чѣмъ то, на которое удареніе не падаетъ; точно такъ же пауза, отдѣляющая группу впечатлѣній, созданную различными отношеніями удареній, отъ всего окружающаго, кажется болѣе продолжительной, чѣмъ та, которая отдѣляетъ отдѣльные члены группы одинъ отъ другого. Подобнымъ же образомъ относятся другъ къ другу вторичные члены группы; и подгруппа отдѣлена нѣсколько большей временной паузой, чѣмъ отдѣльные удары такта. Въ такихъ языкахъ, гдѣ временныя различія звуковъ рѣчи имѣютъ значеніе сами по себѣ, какъ, напримѣръ, въ греческомъ и латинскомъ, это измѣняющееся отношеніе между удареніемъ и продолжительностью отдѣльнаго впечатлѣнія привело къ тому, что звуки, по своему звуковому характеру болѣе продолжительные, въ общемъ дѣлаются такими точками рѣчи, на которыя падаетъ ритмическое

удареніе. Въ новыхъ языкахъ эти привходящіе къ элементамъ языка временные промежутки значительно ускорились, такъ что на продолжительность звука обыкновенно дѣйствуетъ само динамическое удареніе. Вслѣдствіе этого ритмическая рѣчь въ общемъ стала болѣе свободной и выразительной, тогда какъ звуковое дѣйствіе языка естественно уменьшилось. Съ уменьшеніемъ основныхъ временныхъ промежутковъ между звуками языка, разговорная рѣчь необходимо все болѣе и болѣе отдаляется отъ пѣнія: это мы можемъ ясно наблюдать въ тѣхъ языкахъ, гдѣ оба эти качества, то-есть временные промежутки звуковъ и пѣвческій характеръ рѣчи, идутъ совершенно параллельно другъ другу.

ѣ) Ассимилятивныя дѣйствія ритма рѣчи.

Если важнѣйшій моментъ всякой дѣятельности фантазіи заключается въ замѣнѣ объективныхъ впечатлѣній репродуктивными элементами, которые, ассимилятивно связываясь съ ними, возбуждаютъ чувства и допускаютъ ихъ къ ассимилятивно измѣненному впечатлѣнію, то это точно такъ же происходитъ и въ образахъ фантазіи времени. Но тѣми ассимиляціями, которыя дѣйствуютъ первыми и господствуютъ въ обыкновенныхъ формахъ рѣчи, являются здѣсь тѣ, которыя исходятъ изъ общеупотребительныхъ формъ рѣчи. Тамъ, гдѣ тактъ рѣчи родного языка, какъ, напримѣръ, въ нѣмецкомъ, движется падающимъ ритмомъ (–́ ⌣ –́ ⌣ –́ ⌣ –́ ⌣), тамъ слушающій обыкновенно ассимилируетъ рядъ совершенно одинаковыхъ ударовъ такта, именно въ указанной формѣ. Но тамъ, гдѣ тактъ рѣчи имѣетъ, наоборотъ, поднимающійся ритмъ, какъ, напримѣръ, въ итальянскомъ языкѣ (⌣ –́ ⌣ ' ⌣ –́ ⌣ –́), тамъ слушающему кажется, что слы-

шанный имъ рядъ имѣетъ такое же движеніе *). Эти, зависящія отъ привычной формы рѣчи, ассимиляціи естественно являются самыми многочисленными, потому что на слышанный нами рядъ звуковъ дѣйствуютъ, при недостаткѣ другихъ принуждающихъ моментовъ, отношенія ударенія, господствующія въ обыкновенной рѣчи. Однако, сообразно этому, всякое сильное измѣненіе можетъ произвести перемѣны этихъ репродуктивныхъ диспозицій или вызвать другія болѣе сложныя измѣненія формы впечатлѣній. Достаточно вдуматься, напримѣръ, въ ритмы языка, характеризующагося повышающимся тактомъ рѣчи, чтобы найти его въ одноформенномъ рядѣ тактовъ. Подобно этому вліяетъ и смѣна аффективныхъ состояній. Обыкновенно понижающійся тактъ, господствующій въ нѣмецкомъ и въ другихъ германскихъ діалектахъ, есть выраженіе спокойнаго состоянія духа и относительно свободнаго отъ аффектовъ или серьезнаго настроенія; мы видимъ это особенно ясно изъ того, что ему близокъ построенный по его образу трохей. Поэтому ему всегда свойственно медленное движеніе. Такъ, трохеическій тактъ съ одинаковымъ количествомъ членовъ такта требуетъ большаго времени, чѣмъ тактъ ямбическій. Поэтому ритмъ рѣчи, даже тамъ, гдѣ ему свойственна спокойная форма, принимаетъ противоположное удареніе въ приподнятомъ живою смѣной чувствъ ораторскомъ стилѣ, а также въ поэтической и особенно музыкальной «ритмикѣ». Одновременно съ этимъ ритмъ, примѣняясь не только къ общему настроенію цѣлаго, но и къ перемѣнамъ настроеній и аффектовъ, становится мѣняющимся. Здѣсь тоже для

*) «Основы физіолог. психологіи», т. III.

опредѣленія вліянія чувства въ этихъ модификаціяхъ временныхъ представленій наиболѣе характернымъ является наблюденіе измѣненій, происходящихъ въ совершенно однородномъ, объективно одинаковомъ рядѣ тактовъ, вслѣдствіе варіаціи подобнаго рода субъективныхъ вліяній. Уже внезапный переходъ отъ болѣе медленнаго темпа къ болѣе скорому возбуждаетъ желаніе измѣнить падающій и спокойный ритмъ на болѣе скорый и поднимающійся. При этомъ мы замѣчаемъ, что этотъ переходъ связанъ съ соотвѣтствующими аффектами. Итакъ, большая скорость впечатлѣній дѣйствуетъ на настроеніе возбуждающимъ, а меньшая скорость—успокоивающимъ образомъ. Если же мы допустимъ болѣе сложное измѣненіе аффектовъ (этого легко достигнуть при нѣкоторомъ упражненіи въ созданіи такихъ настроеній), то мы получимъ еще болѣе сложныя явленія, а именно: привзойдетъ подниманіе и опусканіе удареній, измѣняющихся самымъ разнообразнымъ образомъ, а такъ же—то болѣе обширныя, то болѣе ограниченныя сплетенія членовъ такта, и, наконецъ, въ зависимости отъ ударенія, обусловленнаго вліяніемъ чувства, проявляется или поднимающійся, или понижающійся ритмъ. Рядомъ съ этимъ дѣйствуетъ продолжающееся стремленіе къ соединенію большого ряда тактовъ въ одно цѣлое въ болѣе узкихъ границахъ времени, или, по крайней мѣрѣ, въ опредѣленную одноформенность повтореній. Такимъ образомъ, самостоятельно возникаютъ составные ритмы, на строеніе которыхъ, конечно, дѣйствуютъ другія репродуктивныя формы, какъ, напримѣръ, знакомые намъ музыкальные мотивы, а съ еще большей силой—ритмическія движенія нашего тѣла, возбуждаемыя въ насъ хожденіемъ, бѣганіемъ, прыганіемъ, танцами.

c) Факторы фантазіи времени.

Такимъ образомъ, въ фантазіи времени, такъ же какъ и въ фантазіи пространства, вездѣ соединяются три фактора: объективное впечатлѣніе, имѣющееся всегда налицо, даже при такъ называемыхъ чистыхъ образахъ воспоминанія, затѣмъ репродуктивные элементы, которые могутъ проистекать изъ разнообразныхъ источниковъ, какъ, напримѣръ, изъ языка, изъ любыхъ другихъ музыкальныхъ ритмовъ, или ритмовъ шума, или изъ собственныхъ движеній; наконецъ, въ качествѣ составной части, всегда имѣющейся налицо и опредѣляющей основу образовъ фантазіи, какъ таковыхъ, является чувство, колеблющееся отчасти между возбужденіемъ и спокойствіемъ, отчасти между напряженіемъ и разрѣшеніемъ. Именно оно является посредникомъ между объективнымъ впечатлѣніемъ и тѣмъ углубленіемъ въ свое собственное «я», которое не было бы мыслимо только на основаніи процессовъ репродукціи и ассимиляціи. Такъ какъ мы воспринимаемъ ритмическое движеніе впечатлѣній, слѣдующихъ другъ за другомъ во времени, въ качествѣ движеній собственнаго настроенія, то впечатлѣніе получаетъ надъ нами извѣстную власть, такъ же, какъ и мы надъ нимъ; мы измѣняемъ впечатлѣніе согласно нашимъ собственнымъ эмоціональнымъ мотивамъ, насколько оно не ставитъ непреодолимыхъ препятствій. Итакъ, мы воспринимаемъ наши собственныя чувства какъ ритмическій образъ, ставшій объективнымъ и все же созданный нами, такъ что впечатлѣніе объединяется съ нашимъ собственнымъ сознаніемъ. Но специфическимъ качествомъ фантазіи времени является то, что чувства, оживляющія впечатлѣніе, принимаютъ форму ~~[illegible]~~ аффекта въ гораздо большей степени, чѣмъ при

фантазіи пространства, которой подходитъ характеръ настроенія. Къ фантазіи времени такой характеръ настроенія подходитъ только въ томъ случаѣ, если ея формы продолжительны. Впрочемъ и здѣсь взаимное отношеніе фантазіи въ области пространства и времени опредѣляются взаимной психологической связью настроенія и аффекта. Аффектъ можетъ быть названъ усиленнымъ настроеніемъ, такъ же какъ послѣднее ослабленнымъ аффектомъ. Остальныя специфическія качества, главнымъ образомъ, продолжительность настроенія и мимолетность аффекта, непосредственно зависятъ отъ этого первичнаго различія интенсивности. Изъ этого само собой слѣдуетъ, что дѣйствіе образовъ фантазіи пространства можетъ въ нѣкоторыхъ крайнихъ случаяхъ переходить въ настроенія и аффекты, такъ же, какъ фантазія времени отъ аффекта можетъ перейти къ настроенію.

Сообразно всему этому всѣ отношенія фантазіи времени являются тѣсно связанными съ природой временныхъ представленій, которыя передаютъ свою послѣдовательность ощущеній чувствамъ, обусловленнымъ впечатлѣніями. Поэтому движеніе чувствъ, или аффектъ, является преобладающимъ въ процессахъ фантазіи времени. Изъ настроенія и аффекта фантазія времени создаетъ возбужденіе для измѣненія впечатлѣній, привходящихъ къ сознанію, а посредствомъ этого измѣненія она снова дѣйствуетъ возбуждающимъ образомъ на данное ей извнѣ содержаніе. Поэтому-то дѣйствіе твореній фантазіи времени—музыкальныхъ искусствъ—характеризуется двусторонним качествомъ: они изображаютъ аффекты и одновременно создаютъ аффекты же. Они не могутъ сдѣлать одного безъ другого и именно, въ этомъ отно-

шенія ихъ дѣйствія и противодѣйствія лежитъ источникъ почти неограниченнаго повышенія ихъ мотивовъ. Ритмическая картина становится изображеніемъ аффектовъ только потому, что она въ тотъ же моментъ вызываетъ въ воспринимающемъ субъектѣ тѣ же аффекты, которые изображаетъ; а эти вторичные аффекты уже переходятъ во внѣшнее впечатлѣніе. Чѣмъ чаще это происходитъ, тѣмъ интенсивнѣе становится дѣйствіе, но тѣмъ сильнѣе фантазія измѣняетъ само впечатлѣніе. Ритмическая послѣдовательность внѣшнихъ движеній становится переходящимъ въ объективное впечатлѣніе аффектомъ для того, чтобы или вылиться здѣсь въ повышенныхъ аффектахъ или, при измѣненіи настроенія въ противоположную сторону, произвести то измѣненіе чувствъ, безъ котораго не могли бы существовать ни сами аффекты, ни образы фантазіи времени.

Дыханіе является особенно убѣдительнымъ доказательствомъ этого взаимнаго отношенія между ритмическимъ впечатлѣніемъ и обусловленными имъ психофизическими движеніями. Съ одной стороны, дыханіе подчинено произвольной иннерваціи въ достаточной мѣрѣ, чтобы безпрерывно быть сопровождаемымъ ощущеніями, которыя, хотя обыкновенно создаютъ весьма темныя содержанія сознанія, все же замѣтно опредѣляютъ общее состояніе; съ другой стороны, дыхательныя движенія въ обыкновенномъ ходѣ психическихъ явленій непремѣнно являются непроизвольными дѣйствіями, сопровождающими душевныя движенія. Однако, эти дѣйствія въ зависимости отъ физіологическихъ отношеній иннервированія, подчиняются извѣстному ритму. Такимъ образомъ дыхательныя движенія являются уже сами по себѣ ритмическимъ процессомъ, имѣющимъ, помимо

внѣшнихъ воздѣйствій, большую правильность, которая измѣняется соотвѣтствующимъ образомъ въ зависимости отъ впечатлѣній, возбуждающихъ душевныя движенія. Такъ, напримѣръ, дыханіе при возбуждающихъ впечатлѣніяхъ ускоряется, при успокоивающихъ—замедляется. Наблюденіе показываетъ, что именно внѣшнія ритмическія впечатлѣнія даютъ наиболѣе сильныя измѣненія дѣйствія, и что это измѣненіе заключается въ томъ, что дыханіе примѣняется къ формѣ ритма. За ускореннымъ ритмомъ тотчасъ же слѣдуетъ ускоренное дыханіе, которое въ свою очередь замедляется при замедленномъ ритмѣ. Такимъ образомъ, при благопріятныхъ условіяхъ, ритмъ впечатлѣнія и ритмъ дыханія могутъ быть вполнѣ согласованы. Но обыкновенно при графическомъ регистрированіи дыхательныхъ движеній наблюдается нѣкоторое замедленіе, при чемъ дыханіе болѣе или менѣе отклоняется отъ своего обыкновеннаго теченія въ направленіи, данномъ извнѣ ритмомъ *). Но такъ какъ ощущенія движеній и по силѣ, и по скорости совершенно соотвѣтствуютъ самимъ движеніямъ, то они создаютъ болѣе или менѣе субъективный резонансъ объективныхъ ритмовъ; этотъ резонансъ, вѣрно передающій посредствомъ связанныхъ съ объективными ритмами чувствъ дѣйствія аффектовъ впечатлѣнія, усиляетъ дѣйствіе ощущеній движеній особенно, когда ритмы представляютъ контрасты другъ другу. Но субъективная природа такихъ ощущеній ведетъ за собой дальнѣйшій мотивъ, заключающійся въ томъ, что дѣйствующій ритмъ воспринимается одновременно въ ка-

*) Paul Salow, Der Gefühlscharakter einiger rhytmischer Schallformen in seiner respiratorischen Äusserung, Wundts Psychologische Studien Bd. IV S. 1. ff. (Taf. I & II).

чествѣ объективно даннаго, и въ извѣстной степени въ качествѣ созданнаго субъективно.

3. Чувственное содержаніе образовъ фантазіи.

а) Ощущенія свѣта и цвѣта.

Безъ сомнѣнія, образовъ фантазіи безъ чувственнаго содержанія такъ же мало, какъ и лишенныхъ его представленій. Въ образѣ фантазіи нѣтъ ничего, что могло бы быть противопоставлено какъ нѣчто совершенно противоположное обыкновеннымъ чувственнымъ представленіямъ, которыя возбуждаются или внѣшними раздраженіями, или продуктивными ассимиляціями подъ индуцирующимъ вліяніемъ внѣшнихъ раздраженій. Такъ какъ при каждомъ представленіи дѣйствуютъ субъективные факторы, которые мы называемъ общимъ именемъ фантазіи, то понятно, что каждый образъ фантазіи долженъ обладать общими качествами представленій. Сообразно этому, фантазіи и времени, и пространства создаютъ только важнѣйшія направленія дѣятельности фантазіи, которыя различаются особенно выдѣляющимися формами порядка содержанія ощущеній, при чемъ фантазія пространства связывается прежде всего съ содержаніемъ ощущеній свѣта и красокъ, а фантазія времени съ ощущеніями звука.

При взглядѣ на ближайшія отношенія этихъ опредѣленныхъ ощущеній естественно можетъ показаться, будто нѣкоторые психологическіе изслѣдователи оспариваютъ, что въ картинахъ фантазіи могутъ встрѣтиться столь важныя для нашихъ зрительныхъ воспріятій ощущенія красокъ, и что вслѣдствіе этого психологи часто старались представить находимыя здѣсь различія, по крайней мѣрѣ въ качествѣ жизненности фантазіи *).

---

*) Данныя о такихъ различіяхъ см. Fechner, Psychophysik II S. 478 f.

Однако наблюденія, произведенныя по этому вопросу, страдаютъ уже тѣмъ недостаткомъ, что при изученіи конфликта, къ которому необходимо приходятъ образы фантазіи и непосредственныя чувственныя впечатлѣнія, не были приняты во вниманіе всѣ отношенія. Это касается всѣхъ произведенныхъ при свѣтѣ наблюденій надъ созданными произвольно представленіями памяти. Только страдающій галлюцинаціями можетъ видѣть при дневномъ свѣтѣ жизненно окрашенные образы фантазіи. Обыкновенно же образы совершенно вытѣсняются впечатлѣніями цвѣта всего окружающаго. Кромѣ того, очень немногіе люди могутъ ясно видѣть всевозможные цвѣта, не закрывая глазъ, или еще лучше не находясь въ темнотѣ. Такимъ образомъ, мы только отчасти вольны видѣть ту краску, которую пожелаемъ. Обыкновенно же ощущеніе измѣняется такимъ образомъ, что измѣненіе невозможно подмѣтить. Не невѣроятнымъ является и то, что въ данномъ случаѣ физіологическія вліянія, какъ, напримѣръ, интраокулярное давленіе, или движеніе крови въ глазу, непосредственно вызываютъ опредѣленное свѣтовое раздраженіе, такъ что этотъ случай въ важнѣйшемъ не отличается отъ раздраженія внѣшнимъ свѣтомъ. Въ этой перемѣнѣ физіологическихъ свѣтовыхъ раздраженій сѣтчатки, сдѣлавшейся особенно чувствительной вслѣдствіе приспособленія ея къ темнотѣ, заключается исходная точка тѣхъ чудесныхъ измѣненій формы, которыя даютъ образы фантазіи, созданные произвольно. Во всякомъ случаѣ, здѣсь необходимо признать, что ассимилирующая сила репродуктивныхъ элементовъ испытываетъ опредѣленное вліяніе, такъ какъ, въ противномъ случаѣ, становится почти невозможнымъ объясненіе обыкновенно

наблюдаемой безпрерывности измѣненій, на которую, при описаніи подобныхъ явленій, указывалъ еще Гете *). Если, напротивъ, мы предположимъ, что эти возбужденія, подобно всѣмъ другимъ возбужденіямъ, обусловливаются репродуктивными элементами, то данный образъ необходимо долженъ явиться чѣмъ-то среднимъ, порожденнымъ, съ одной стороны, какими-либо вновь привзошедшими раздраженіями, а съ другой стороны—воспроизведенными элементами. Пока это новое возбужденіе создаетъ образъ, воспроизведенные элементы, въ зависимости отъ послѣдствія прошедшаго состоянія возникающихъ ассимиляцій, дѣйствуютъ такимъ образомъ, что новый образъ тотчасъ же присоединяется къ только что исчезнувшему и кажется такимъ образомъ метаморфозой послѣдняго. Вслѣдствіе уменьшенія воспроизводящей силы предшествующихъ впечатлѣній соотвѣтственно удаленію ихъ отъ настоящаго момента, непосредственно предшествующее состояніе въ общемъ должно обладать величайшей репродуктивной тенденціей, правда только въ тѣхъ случаяхъ, когда надъ нимъ не господствуютъ особенныя условія, направляющія его въ опредѣленномъ направленіи. Но именно вслѣдствіе этого подобныя явленія играютъ роль въ области процессовъ фантазіи; тутъ рѣчь идетъ о сравнительно элементарныхъ и внѣшнихъ факторахъ этихъ процессовъ, такъ какъ рѣшающимъ моментомъ здѣсь всегда остается физіологическая раздражимость органовъ чувствъ. На самомъ дѣлѣ легко замѣтить, что при состояніяхъ раздраженія глаза, склонность создавать въ темнотѣ подобныя картины фантазіи сильно повышается, и что эти кар-

*) Goethe. Das Sehen in subjektiwer Hinsicht. Werke. Weimarer Ausg. 2 Abt. Bd. II, S. 282.

тины фантазіи непосредственно сливаются съ обыкновенными фотизмами раздраженій. Впрочемъ, чистыя фотизмы, не переходя такъ или иначе въ образа фантазіи вообще почти не встрѣчаются, именно потому, что ко всякому возбужденію сѣтчатки сейчасъ же присоединяются репродуктивные и ассимилятивные процессы, которые придаютъ раздраженію видъ фантастическаго образа. Если же образа фантазіи не создаются даже въ темнотѣ, то-есть при условіяхъ, при которыхъ устранены всѣ важнѣйшія вытѣсняющія раздраженія, дѣйствующія при свѣтѣ (подобныя явленія наблюдаются въ рѣдкихъ случаяхъ), то несомнѣнно причиной этого является сильно пониженная раздражаемость сѣтчатки и оптическаго центра *). Но быстро проходящія неопредѣленныя раздраженія, ускользнувшія только отъ вниманія наблюдателя, обыкновенно бываютъ налицо даже въ подобныхъ случаяхъ. Для того, чтобы отрицать это, необходимо было бы по меньшей мѣрѣ отрицать наличность сновидѣній, такъ какъ образы сна и образы фантазіи отличаются только тѣмъ, что при первыхъ физіологическія раздраженія, обусловливающія процессъ раздраженія, болѣе интенсивны, и тѣмъ, что центръ зрѣнія, вѣроятно, находится въ состояніи повышенной раздражаемости. Но покуда человѣкъ видитъ сны, мы въ правѣ предположить въ немъ склонность испытывать хотя бы отрывочныя и скоропреходящія, но родственные сну образы фантазіи въ бодрственномъ состояніи.

b) Чувства, какъ элементы, замѣщающіе содержаніе ощущеній.

Какъ бы тамъ ни было, несомнѣнно, что въ этой чувственной жизненности образовъ фантазіи, зависящей,

*) О случаѣ подобнаго рода сообщается напр., Кюльпе (Külpe, Grundriss der Psychologie, 1893, S. 183.

главнымъ образомъ, отъ интенсивности содержанія ея ощущеній, встрѣчаются большія различія, и что этому моменту различій мы должны приписать извѣстную роль среди той совокупности условій, которую мы называемъ индивидуальной одаренностью фантазіей. Точно такъ же было бы совершенно ошибочно ставить дѣятельность фантазіи въ такую же зависимость отъ этого фактора, въ какой непосредственное воспріятіе находится отъ дѣйствія внѣшнихъ впечатлѣній. Безъ сомнѣнія, дѣятельность фантазіи возникнетъ скорѣй всего въ томъ случаѣ, когда отдѣльныя представленія фантазіи настолько блѣдны и неопредѣленны, что содержаніе ихъ ощущеній почти исчезаетъ, вслѣдствіе чрезвычайно малой величины. Въ такомъ, какъ будто лишенномъ ощущеній, состояніи всегда возможны разнообразные процессы воспоминанія, проекты будущаго и воображаемыя творенія мысли, субстратомъ которыхъ все же являются какіе-либо чувственные объекты. Какъ же могутъ подобные чувственные объекты вторгаться въ образы нашей фантазіи и даже въ разнообразнѣйшія представленія и ихъ соединенія, между тѣмъ какъ сами мы воспринимаемъ объекты весьма неясно, а въ отдѣльныхъ случаяхъ и совсѣмъ не воспринимаемъ ихъ посредствомъ чувствъ? Здѣсь прежде всего слѣдуетъ вспомнить о сочетаніяхъ со словами языка, которыя могутъ иногда входить въ отдѣльные конкретные объекты, подобно тому, какъ они вообще замѣняютъ абстрактныя понятія объектовъ. Но эта помощь недостаточна. Есть случаи, при которыхъ въ дѣятельности фантазіи совершенно нельзя замѣтить подобныхъ ассоціацій со словами. На нихъ слово совершенно не дѣйствуетъ, если оно само не имѣетъ опредѣленнаго психическаго качества, которое, собственно говоря, дѣлаетъ понятнымъ его

замѣстительную функцію. Но чѣмъ же отличается совершенно безсмысленный, непонятный намъ звукъ отъ слова, которому мы придаемъ опредѣленное и знакомое намъ значеніе? Только въ очень рѣдкихъ случаяхъ это различіе сводится къ опредѣленнымъ представленіямъ, соотвѣтствующимъ какимъ-либо образомъ содержанію слова, но оно всегда опредѣляется сопутствующимъ чувствомъ, родственнымъ тому чувству, которое возбуждаетъ въ насъ тѣ конкретныя представленія, которыя должны быть вызваны даннымъ словомъ. Какъ показываютъ другія наблюденія, для того, чтобы возбуждать это чувство, совсѣмъ не необходимо сопутствующее слово. Не рѣдко такое слово оказывается вообще невозможнымъ, потому что состояніе сознанія, о возбужденіи котораго здѣсь идетъ рѣчь, не можетъ быть выражено словами и во всякомъ случаѣ не можетъ быть выражено какими-либо словесными представленіями. Во всѣхъ этихъ случаяхъ отдѣльнымъ представленіямъ, или комплексамъ представленій какъ въ своемъ общемъ качествѣ, такъ и въ своемъ специфическомъ направленіи, соотвѣтствуютъ чувства. Такимъ образомъ, комплексы представленій находятся въ сознаніи, не будучи сами ясно сознаваемыми. Поэтому при несоразмѣрномъ дѣйствіи, которое могутъ имѣть неясно сознаваемые элементы на положеніе чувствъ, мы въ общемъ необходимо должны допустить существованіе такихъ элементовъ чувствъ, даже въ томъ случаѣ, когда нельзя доказать непосредственнаго существованія субстрата представленій подобныхъ чувствъ, только при этомъ необходимо, чтобы неясное сознаніе этихъ элементовъ позволяло намъ апперципировать развивающійся изъ нихъ эмоціональный процессъ *). Но понятно,

*) Grundzüge der physiol. Psychologie II[5], S. 110 ff.

что образы другихъ представленій фантазіи отмѣчены необыкновенно живыми чувствами, такъ какъ здѣсь къ указаннымъ выше субъективнымъ дѣйствіямъ представленій привходятъ еще усиленіе чувства, которое происходитъ вслѣдствіе перенесенія собственнаго «я» въ предметъ, и усиляющагося обратнаго дѣйствія, обусловленнаго этимъ переживаніемъ. Чѣмъ живѣе эти связанныя съ дѣйствительностью фантазіи чувства, тѣмъ болѣе побуждаютъ они къ созданію образа носителя, который, въ качествѣ опредѣленнаго объекта, дѣйствующаго съ такой же силой, что и непосредственныя чувственныя впечатлѣнія, можетъ быть взятъ только изъ окружающаго. Такимъ образомъ, фантазія старается найти вмѣсто темныхъ, всегда расплывающихся образовъ фантазіи, дѣйствительные предметы, или, гдѣ таковыхъ нѣтъ, старается создать ихъ и измѣнять до тѣхъ поръ, пока въ нихъ не будетъ совершенно воплощена переживаемая сила фантазіи и вытекающія изъ нея чувства. Поэтому для тѣхъ образовъ фантазіи, предметъ которыхъ принадлежитъ видимому міру, побужденіе къ измѣненію дѣйствительности лежитъ въ отрывочной, часто совершенно не дѣйствующей природѣ субъективныхъ воспріятій свѣта и цвѣта. Такимъ образомъ, измѣняя и творя, фантазія оживляетъ окружающую насъ природу. Она создаетъ творенія, которыя, хотя и принадлежатъ по своему происхожденію внѣшней природѣ, все же отражаютъ жизнь самой души.

c) Воспріятія звука и шума.

Здѣсь фантазія времени, вслѣдствіе всѣхъ свойствъ своего чувственнаго матеріала, съ самаго начала подчиняется совершенно другимъ условіямъ. Тонъ, исключая

тѣ рѣдкіе случаи, когда человѣку съ самаго начала жизни недостаетъ чувства слуха, всегда можетъ быть воспроизведенъ во всякомъ сознаніи. Онъ находитъ всегда дѣйствительную помощь въ ассоціаціяхъ съ артикуляціонными движеніями органа рѣчи, насколько они развиты рѣчью и всегда имѣющимися въ ней модуляціями тона. Поэтому, насколько вообще можно говорить объ этомъ, способность свободно порождать въ фантастическихъ образахъ звуки и шумы представляется намъ общечеловѣческой (исключеніе составляютъ глухонѣмые). По обыкновенно наблюдается, что подобный звуковый образъ имѣетъ своимъ субстратомъ невольно возникающія движенія органа звука. Это ощущеніе движенія посредствомъ постоянно возобновляющагося вліянія движеній органовъ рѣчи прочно ассоціировано со звукомъ голоса, который въ свою очередь можетъ ассимилятивно измѣняться въ зависимости отъ другихъ репродуктивныхъ элементовъ. Поэтому мы, пытаясь произвольно воспроизвести какое-нибудь слуховое представленіе, прежде всего воспринимаемъ болѣе или менѣе ясный звукъ нашего собственнаго голоса; этотъ звукъ можетъ тотчасъ же, при опредѣленномъ намѣреніи съ нашей стороны, ассимилятивно обратиться въ какой-либо менѣе знакомый намъ звукъ, напримѣръ, звукъ музыкальнаго инструмента. Такъ, смотря по обстоятельствамъ, мы внутри себя ясно слышимъ звуки скрипки, тромбона и тому подобнаго, но все же этотъ звукъ остается нѣсколько затемненнымъ и похожимъ по своей звуковой окраскѣ на человѣческій голосъ. Отъ этого встрѣчаются различныя уклоненія, которыя зависятъ отчасти отъ множества репродуктивныхъ элементовъ, находящихся въ распоряженіи человѣка, благодаря музыкальнымъ упражненіямъ, отчасти же отъ при-

родныхъ задатковъ. Такимъ образомъ, собственныя артикуляціонныя движенія играютъ нѣкоторымъ образомъ здѣсь ту же роль, какую фотизмы играютъ при образахъ фантазіи въ области чувства зрѣнія. При этомъ въ постоянной готовности артикуляціи и въ возможности управлять движеніями въ зависимости отъ воли заключается то замѣчательное преимущество, которымъ въ этомъ отношеніи чувство слуха можетъ пользоваться, благодаря своей первоначальной организаціи гораздо болѣе, чѣмъ чувство зрѣнія. Особенно же важно здѣсь то, что господство воли, вслѣдствіе вліянія на голосовыя связки, на мускулы области рта, распространяется и на высоту тона звуковъ, такъ же какъ и на различныя качества шума, встрѣчающіяся въ звукахъ человѣческаго голоса. Вслѣдствіе этого рѣчь, затѣмъ пѣніе и наконецъ весь міръ музыкальныхъ звуковъ становится непосредственнымъ матеріаломъ для образовъ звуковой фантазіи. Ораторъ, пѣвецъ, музыкантъ — всѣ они въ весьма малой степени подчинены той, дѣйствующей во внѣшнюю сторону дѣятельности, которой не можетъ избѣжать пластическое искусство. Возможно даже, что цѣлый музыкальный образъ возникнетъ внутри субъекта совершенно независимо отъ внѣшнихъ данныхъ. Только въ одномъ отношеніи это непосредственное вспомогательное средство фантазіи времени, заключающееся въ собственномъ движеніи, создаетъ одновременно извѣстное ограниченіе. Наша фантазія съ самаго начала неспособна воспроизводить многозвучныя репродукціи. Конечно, и здѣсь, подобно тому, какъ ощущеніе артикуляціи, посредствомъ ассоціацій, вызываетъ сознаніе отдѣльнаго звукового представленія, подобно этому и здѣсь вмѣстѣ съ отдѣльнымъ звукомъ можетъ, вслѣдствіе ре-

продуктивныхъ ассимиляцій, звучать все множество голосовъ оркестра или многоголосаго хора. Но все же это дополненіе является относительно слабымъ, сравнительно съ живой дѣйствительностью. Ведущій голосъ въ отдѣльномъ фантастическомъ образѣ музыкальной композиціи господствуетъ надъ остальнымъ въ гораздо большей степени, чѣмъ въ сложномъ музыкальномъ произведеніи, хотя и здѣсь онъ постоянно выдается впередъ; этотъ ведущій голосъ въ своемъ основаніи всегда является собственнымъ голосомъ, къ которому иногда ассимилятивно присоединяются опредѣленныя окраски музыкальнаго тона, когда ихъ выдвигаетъ настроеніе чувства; вслѣдствіе этого, образъ инструментальныхъ звуковъ совершенно смѣшивается со звуками собственнаго голоса. Напротивъ, остальной оркестръ только слегка подыгрываетъ, въ дѣйствительности же здѣсь остается только опредѣленный чувственный тонъ, который и заступаетъ мѣсто сопровождающихъ звуковыхъ представленій, на самомъ дѣлѣ сознаваемыхъ въ высшей степени смутно. Поэтому они, приближаясь къ чистымъ компонентамъ чувства, остаются въ границахъ такихъ отдаленныхъ частей сложныхъ общихъ представленій и, вслѣдствіе непосредственной чувственной жизненности господствующихъ ощущеній, никогда не могутъ захватить цѣлаго.

d) Ощущенія движеній.

Отношеніе между фантазіей въ области пространства и времени.

Все, что касается фантазіи звуковъ, имѣетъ еще большее значеніе для второго составного фактора фантазіи времени—для ритма. Его непосредственнымъ субстратомъ являются ощущенія движеній, которыя на ряду съ органами

артикуляціи охватываютъ орудія перемѣщенія и пантомимическихъ движеній. Такимъ образомъ, танецъ и пантомима, въ качествѣ явленій, сопровождающихъ ритмическіе звуковые образы, коренятся въ общихъ законахъ сопутствующихъ движеній. При совмѣстномъ дѣйствіи этихъ факторовъ, обусловленныхъ самой физической организаціей, изъ передвиженій и пантомимическихъ движеній съ механической необходимостью возникаютъ ритмическія формы, съ тѣмъ, чтобы посредствомъ игры аффектовъ придать этимъ факторамъ то разнообразіе, которое, при непосредственномъ вліяніи чувствъ на внѣшнія движенія, возбуждаетъ усиливающіяся взаимодѣйствія между аффектомъ и способами его выраженія. Вслѣдствіе этого звуковыя средства, заключающіяся въ собственномъ голосѣ, и исходящія отсюда ассимиляціи въ звуковомъ характерѣ ритмически созданныхъ содержаній ощущеній сами собой становятся адекватнымъ матеріаломъ аффекта.

Такимъ образомъ, фантазія пространства и фантазія времени существенно различаются какъ по различной природѣ ощущеній, которыми онѣ пользуются, такъ и по тому окружающему міру, который обѣ онѣ отражаютъ. Фантазія пространства съ самаго начала является бѣдной. Въ блѣдныхъ, измѣняющихся и несовершенныхъ фантастическихъ образахъ чувства зрѣнія она находитъ скудный матеріалъ, который всегда нуждается въ дополненіи и подновленіи живой дѣйствительностью. Но именно поэтому она и является болѣе дѣятельной въ измѣненіи самого матеріала и его внѣшнихъ формъ. Фантазія времени находитъ въ звукѣ, насколько онъ дается рѣчью, и въ ритмѣ, насколько онъ представляется движеніями собственнаго тѣла, матеріалъ, свободно подчиняющійся ей и дающій ея образамъ опредѣлен-

ное содержаніе даже тамъ, гдѣ она совсѣмъ не зависитъ отъ всего окружающаго. Такимъ образомъ, о фантазіи пространства можно сказать, что она является наиболѣе идейной, наиболѣе далекой отъ дѣйствительности и, вслѣдствіе этого, наиболѣе матеріальной формой дѣятельности фантазіи, открывающейся только въ предоставляемомъ ей внѣшнемъ матеріалѣ. Наоборотъ, фантазія времени съ самаго своего возникновенія является наиболѣе матеріальной. Она съ самаго начала ведетъ за собой матеріалъ, надъ которымъ работаетъ, то есть звуки и движенія; но именно поэтому она является и наиболѣе идейной: она можетъ создавать свои образы только изъ этихъ первоначальныхъ данныхъ. Поэтому фантазія пространства занимается творчествомъ внѣшнихъ объектовъ, которые производятъ на зрителя то же впечатлѣніе, что и сами вещи. Поэтому ея творенія совсѣмъ не должны быть похожими на дѣйствительные предметы: они могутъ быть преувеличенными, искусственными и идеализированными измѣненіями послѣднихъ. Но всѣ эти измѣненія колеблются въ предѣлахъ границъ, установленныхъ въ зависимости отъ даннаго матеріала ощущеній. Кромѣ того, они остаются только передачей того впечатлѣнія, которое производитъ на настроеніе зрителя сама дѣйствительность. Въ различіяхъ этихъ впечатлѣній и самой дѣйствительности лежитъ причина того, что фантазія врывается въ дѣйствительность, измѣняя ее или ея форму. Совершенно иначе обстоитъ дѣло при фантазіи времени. Такъ какъ почти весь матеріалъ, изъ котораго она создаетъ свои образы, заключается въ ней самой, то сама она съ самаго начала прилагается къ выраженію субъективныхъ настроеній и аффектовъ. Къ этой непосредственной дѣятельности приспособлены и средства,

которыми располагаетъ фантазія времени: звукъ изображаетъ качество настроенія, ритмъ—движеніе чувствъ въ аффектѣ. Въ этомъ коренится причина важнаго различія вліяній на развитіе человѣка образовательныхъ и музыкальныхъ искусствъ, въ качествѣ формъ выраженія обоихъ направленій фантазіи. По отношенія, въ которыхъ находятся дѣятельности фантазіи, вытекаютъ все же изъ того, что обѣ эти дѣятельности коренятся въ единой душевной жизни человѣка, и что вслѣдствіе этого, изображеніе этой душевной жизни въ миѳахъ и религіозныхъ культахъ измѣняется въ формахъ фантазіи пространства и времени всегда одинаково. Такимъ образомъ, миѳъ и религія съ самаго начала являются главнымъ и предпочтительнымъ передъ искусствомъ матеріаломъ для выраженія этихъ двухъ формъ дѣятельности фантазіи.

4) Общіе принципы дѣйствій фантазіи.

Важнѣйшіе факторы дѣятельности фантазіи являются, какъ намъ показала экспериментальная варіація ихъ условій, ничѣмъ инымъ, какъ тѣми же факторами, которые составляютъ всякое чувственное представленіе. Такимъ образомъ, фиксируемыя точка и линія, репродуктивныя ассимиляціи, исходящія какъ отъ составныхъ частей впечатлѣнія, такъ и отъ цѣлаго, наконецъ чувства и ощущенія, зависящія отъ нашей собственной дѣятельности, проникающія въ пространство по его различнымъ направленіямъ, — все это является общими факторами фантазіи пространства. Подобно этому, образы фантазіи времени связаны съ тѣми элементами, изъ которыхъ составляется всякое представленіе времени, только съ той разницей, что здѣсь субъективные элементы, а въ качествѣ специфической особенности, при-

входящей къ представленіямъ времени, и ассимилятивныя дѣйствія съ особенной силой дѣйствуютъ на аффекты и на выражающія ихъ движенія. Итакъ, въ обоихъ случаяхъ, въ фантазіи пространства и времени, факторы, къ которымъ въ концѣ концовъ сводятся первоначальныя дѣйствія, состоятъ изъ чувствъ и ощущеній, которыя, сливаясь съ возбужденіями, обусловленными самимъ объектомъ, переносятъ возбужденную впечатлѣніемъ дѣятельность фантазіи на объектъ и обусловливаютъ такимъ образомъ то, что послѣдній кажется намъ дѣятельнымъ и живымъ. Такъ какъ эта жизненность объекта имѣетъ своимъ источникомъ чувства зрителя, то она принимаетъ участіе въ его собственной жизни. Зритель чувствуетъ себя единымъ субъектомъ, и это чувство единства усиливается тѣмъ болѣе, чѣмъ жизненнѣе возбуждается чувство, посредствомъ взаимодѣйствія своихъ факторовъ и ассимилирующихъ вліяній репродуктивныхъ элементовъ.

Для того, чтобы изслѣдовать специфическую природу своеобразной сущности фантазіи, образующей постоянную подкладку всѣхъ душевныхъ процессовъ, при усиленной дѣятельности процессовъ ассимиляціи и, особенно, при интенсивномъ содѣйствіи моментовъ, создающихъ основы творческой фантазіи, намъ лучше всего свести эту сущность фантазіи къ тремъ принципамъ душевной жизни; такъ какъ къ нимъ привходятъ условія общности жизни, эти принципы получаютъ громадное значеніе и въ свою очередь имѣютъ сильное вліяніе на сознаніе отдѣльныхъ лицъ. Первый изъ этихъ принциповъ мы можемъ назвать «оживляющей апперцепціей». Это понятіе охватываетъ всѣ дѣйствія элементарнаго процесса, которыя мы уже указали, правда очень односторонне,

въ понятіи «вчувствованія», и которыя въ своемъ соединеніи опредѣляютъ фантазію: это качество заключается въ томъ, что собственное «я» зрителя проектируется въ объектѣ такимъ образомъ, что зрителю кажется, будто объектъ и онъ—одно. Такимъ образомъ, зритель не только измѣняетъ предметъ въ то время, когда онъ его переживаетъ, но самъ становится объектомъ. Этотъ принципъ господствуетъ надъ всѣми измѣненіями и надъ всѣмъ развитіемъ душевной жизни. Онъ болѣе или менѣе безпрепятственно господствуетъ надъ міровоззрѣніемъ ребенка, а часто онъ прорывается даже въ представленіяхъ взрослаго человѣка. Онъ оживляетъ произведенія искусствъ, начиная съ простѣйшаго сосуда и орнамента, вплоть до совершеннѣйшаго воспроизведенія человѣческаго тѣла и другихъ формъ природы и до произведеній архитектуры. Наконецъ, этотъ принципъ проявляется и въ развитіи миѳовъ, начиная съ примитивнаго культа души, вплоть до миѳическихъ украшеній, которыми фантазія окружаетъ образы религій. Онъ дѣйствуетъ также и въ тѣхъ религіяхъ, которыя выражаютъ свои идеи посредствомъ въ высшей степени фантастичныхъ символовъ, возникшихъ подъ воздѣйствіемъ миѳа и поэзіи. Во всѣхъ этихъ областяхъ принципъ оживляющей апперцепціи, если и не совпадаетъ съ творческой силой духа, все же такъ тѣсно связанъ съ нею, что ихъ даже невозможно отличить другъ отъ друга.

Второй принципъ мы можемъ опредѣлить, какъ «увеличивающую чувство силу ассимиляціи», насколько интенсивность чувствъ существенно усиливается посредствомъ репродуктивныхъ элементовъ, связанныхъ въ данномъ случаѣ съ впечатлѣніемъ. Въ этой ассимиляціи, опять яснѣе всего при простѣйшихъ образахъ фантазіи, всегда

проявляется тотъ замѣчательный фактъ, что среди всѣхъ факторовъ, изъ которыхъ составляется созерцаніе предмета, рѣшающій эмоціональный моментъ впечатлѣнія создается не объективными факторами, а субъективными, то есть тѣми, совмѣстное дѣйствіе которыхъ мы называемъ фантазіей, измѣняющей и оживляющей объектъ, такъ что вмѣстѣ съ ростомъ этого фактора фантазіи рука объ руку идетъ процессъ усиленія чувства.

Этотъ принципъ также господствуетъ надъ всей душевной жизнью, во всѣхъ ея формахъ и ступеняхъ развитія. Онъ проявляется въ силѣ нормальныхъ ассимиляцій, такъ же какъ и въ патологическихъ иллюзіяхъ, въ творческой фантазіи художника и въ воспринимающей фантазіи того, кто, наслаждаясь эстетически, углубляется въ объектъ природы и искусства; сильнѣе же всего этотъ принципъ проявляется въ миѳѣ и религіи. Наконецъ, третьимъ принципомъ, особенно важнымъ для произведеній искусствъ, является принципъ «самостоятельной дѣятельности сознанія» въ образованіи матеріала восpріятія. Къ условіямъ, заключающимся въ предыдущихъ принципахъ онъ присоединяетъ еще одно, а именно: господство субъекта надъ объектомъ; такимъ образомъ, онъ является специфической основой творческой фантазіи, дѣйствующей въ искусствѣ и въ родственныхъ искусству явленіяхъ миѳа.

III. Фантазія въ индивидуальномъ развитіи.

1. Фантазія ребенка и игра.

а) Начало дѣятельности фантазіи.

То, что дѣятельность фантазіи ребенка болѣе легко возбуждаема и болѣе жизненна, чѣмъ дѣятельность фантазіи взрослаго человѣка, ясно доказывается тысячами отдѣльныхъ чертъ фантастическихъ преувеличеній и искаженій дѣйствительности ребенкомъ, а особенно его неудержимымъ стремленіемъ къ игрѣ. Но вникнуть въ эту жизнь фантазіи ребенка—далеко не легкая задача. Конечно, мы можемъ наблюдать внѣшніе симптомы, но относительно того, что ребенокъ ощущаетъ и испытываетъ при дѣятельности своей фантазіи мы, на основаніи его дѣйствій, ничего не можемъ заключить. Границу между вчувствованіемъ и фикціей, которая часто дѣлаетъ сомнительными мнѣнія и показанія взрослыхъ и образованныхъ людей, естественно гораздо труднѣе найти у ребенка, а во многихъ случаяхъ она, вѣроятно, совсѣмъ отсутствуетъ. Ребенокъ можетъ одновременно вѣрить разсказу, зная, что онъ сочиненъ. Ребенокъ можетъ считать свою куклу настоящимъ ребенкомъ и любить ее тою любовью, какую онъ можетъ ощущать только къ чувствующему существу, и въ то же время можетъ быть увѣреннымъ, что эта кукла есть только несовершенное и непрочное подражаніе человѣческому существу, а не самъ человѣкъ. Какимъ образомъ происходитъ то, что эти противорѣчія безпрепятственно соприкасаются, не уничтожая ребенку того наслажденія, которое онъ черпаетъ изъ жизни своей фантазіи,

относительно этого даже объективное наблюденіе надъ ребенкомъ не можетъ дать намъ удовлетворительнаго объясненія. Для того, чтобы получить требуемое объясненіе, мы должны призвать на помощь собственную фантазію и воспоминанія, оставшіяся намъ со времени нашего собственнаго дѣтства.

Мы можемъ здѣсь вкратцѣ коснуться внѣшнихъ выраженій фантазіи ребенка въ его жизни, дѣятельности, и въ особенности, въ игрѣ. Они извѣстны изъ повседневной жизни и уже достаточно описаны полными любви къ дѣтямъ изслѣдователями дѣтской жизни *). То, что насъ здѣсь интересуетъ въ данномъ случаѣ,— это вопросъ, обыкновенно отходящій на задній планъ въ подобныхъ изслѣдованіяхъ, о томъ, какимъ образомъ развивается жизнь фантазіи ребенка, и другой вопросъ о томъ, какимъ образомъ качественно и количественно опредѣляется фантазія ребенка, а также и то, какія заключенія можемъ мы сдѣлать объ общемъ значеніи фантазіи для жизни народовъ на основаніи наблюденія послѣдней. На этотъ вопросъ нельзя отвѣтить простой ссылкой на аналогію развитія, скорѣе принятую a priori, чѣмъ дѣйствительную, хотя многіе вполнѣ удовлетворяются подобной ссылкой. Съ точки зрѣнія этой проблемы, дѣтская фантазія несомнѣнно является болѣе жизненной и раздражительной, но эти качества столь неопредѣленны, что они, собственно говоря, ничего не объясняютъ

*) Изъ богатой литературы по дѣтской психологіи здѣсь могутъ быть упомянуты слѣдующіе труды, какъ стоящіе наиболѣе близко къ дѣятельности фантазіи: James Sülly, Untersuchungen über die Kindcheit, deutsch von Stimpfl, 1897, S. 23 ff. B. Peretz. L'éducations intellectuelle, 1896, p. 205 ff. Compayré, Die Entwicklung der Kindesseelle, deutsch von Chr. Ufer. 1900, S 186 ff. Karl Groos, Das Seelenleben des Kindes, 1904, S. 128 ff.

въ жизни фантазіи ребенка; точно такъ же опредѣленныя черты дѣйствій ребенка не помогаютъ намъ въ рѣшеніи нашей задачи, покуда мы подробно не анализируемъ ихъ психологически и не установимъ посредствомъ экспериментальнаго изслѣдованія ихъ зависимости отъ общихъ законовъ дѣятельности фантазіи.

Конечно, на основаніи наблюденій трудно указать тотъ пунктъ, который можно было бы признать началомъ дѣятельности фантазіи. Такъ какъ послѣдняя не есть внѣшнее выраженіе специфической душевной способности, но находится въ тѣснѣйшей связи со всѣмъ множествомъ душевныхъ функцій, то, въ концѣ концовъ, мы должны будемъ признать, что къ ней относится все то, что имѣетъ значеніе по отношенію ко всѣмъ этимъ душевнымъ функціямъ. Такимъ образомъ, жизнь фантазіи начинается не внезапнымъ толчкомъ, но постепенно возникаетъ изъ темнаго уровня первоначальнаго состоянія сознанія. Но ясные признаки ея можно замѣтить только въ теченіе второго года жизни, когда ребенокъ, разсматривая нарисованныя, или рельефныя изображенія предметовъ, ясно выражаетъ, что онъ узналъ ихъ, когда онъ трогаетъ ихъ и своими движеніями показываетъ, что эти изображенія возбудили въ немъ какое-то представленіе, творцомъ котораго является онъ самъ. Съ того времени, какъ ребенокъ овладѣваетъ рѣчью, эта начинающаяся дѣятельность фантазіи, имѣющая первоначально въ своемъ распоряженіи только ограниченное количество обыкновенныхъ предметовъ, проявляется и въ сопровождающихъ словахъ. Ближайшими ассоціаціями, возбуждаемыми при видѣ предмета или его изображенія, являются, напримѣръ, такія: человѣкъ ходитъ, ко-

рова мычитъ, собака лаетъ и кусаетъ и тому подобныя. При этомъ характерно то, что ребенокъ всегда способенъ узнать объекты, хотя бы они и находились въ другомъ состояніи, чѣмъ въ томъ, въ которомъ были даны ему непосредственнымъ воспріятіемъ, и что такимъ образомъ онъ, очевидно, даже въ этомъ раннемъ возрастѣ соединяетъ дѣйствительные предметы съ образами своей фантазіи. Только эти образы фантазіи чрезвычайно смутны. Они естественно не могутъ переступить узкихъ границъ жизненнаго опыта ребенка. Точно такъ же, совершенно не наблюдается, чтобы ребенокъ соединялъ переживанія, лежащія на болѣе далекомъ разстояніи другъ отъ друга. То, что было дано въ воспріятіи, повторяется въ той же послѣдовательности и въ образахъ фантазіи. Эти послѣдніе отличаются отъ непосредственнаго созерцанія только тѣмъ, что они могутъ включить въ себя всякій отдѣльный объектъ, воспринятый не въ данное время, но когда-либо раньше. Если бы мы захотѣли воспользоваться общеупотребительными обозначеніями различныхъ формъ фантазіи, то мы могли бы сказать, что ребенокъ обладаетъ очень большой и всегда готовой воспроизводящей фантазіей, но почти не обладаетъ фантазіей комбинирующей.

b) Заимствованная и свободно созданная игра ребенка.

Въ этомъ отношеніи мы не замѣчаемъ никакихъ крупныхъ измѣненій и въ теченіе слѣдующаго періода, особенно во время отъ 3 до 9 лѣтъ, во время расцвѣта фантазіи ребенка. Но здѣсь наиболѣе вѣрнымъ изображеніемъ дѣятельности фантазіи ребенка становится его игра. Конечно, она не есть точное изображеніе индивидуальнаго развитія, поскольку каждый ребенокъ нахо-

дится подъ господствомъ установившихся въ теченіе вѣковъ традицій. Подобно обычаямъ, къ категоріи которыхъ по своему наиболѣе общему значенію принадлежатъ эти традиціи, большинство дѣтскихъ игръ является старымъ наслѣдствомъ, которое съ теченіемъ времени измѣняется въ отдѣльныхъ проявляющихся формахъ, точно такъ же, какъ и внѣшняя жизнь, которая измѣняется, отражаясь въ дѣтскихъ играхъ, но въ своихъ основныхъ формахъ остается постоянна, какъ сама жизнь. Повседневная работа, забота о домѣ и дѣтяхъ, ремесла, борьба, война и публичныя празднества, рядомъ съ этимъ склонность къ ритмическимъ движеніямъ собственнаго тѣла или внѣшнихъ предметовъ, которыя отчасти возникаютъ изъ вышеуказанныхъ игръ въ работу, отчасти же возникли самостоятельно, какъ, напримѣръ, игра въ мячъ, въ серсо, въ чехарду, въ качели и тому подобное,—вотъ основныя формы, въ которыхъ съ незапамятныхъ временъ проявляются дѣтскія игры. Въ деревенскомъ кругу, унаслѣдованные обычаи котораго болѣе или менѣе защищены отъ разрушающаго теченія жизни большихъ городовъ, сила традиціи проявляется именно въ томъ, что ребенокъ теперь, какъ и столѣтіе тому назадъ, измѣняетъ свои игры соотвѣтственно временамъ года, несмотря на то, что поводы къ этимъ измѣненіямъ, изъ которыхъ многіе, вѣроятно, находились въ связи съ давнопрошедшими культами и обычаями, уже не имѣютъ никакого значенія. Явленія, проявляющіяся въ этомъ случаѣ, все же могутъ быть сведены къ двумъ факторамъ: къ первичному образу, возбуждающему подражаніе, а вмѣстѣ съ нимъ и то чувство радости, которое всегда присоединяется къ приведенію въ дѣйствіе собственной силы; и къ возни-

кающему самостоятельно, вслѣдствіе мотивовъ даннаго момента, измѣненію заимствованнаго, которое можетъ или закрѣпиться въ данномъ кругу, или исчезнуть безслѣдно, подобно другимъ индивидуальнымъ привычкамъ. Такимъ образомъ, индивидуальная фантазія ограничена наслѣдственными нормами и въ области традиціонныхъ дѣтскихъ игръ.

Гораздо болѣе свободно развивается фантазія въ той, свободно созданной, игрѣ, въ которой ребенокъ одинъ или съ немногими товарищами подражаетъ работѣ и дѣйствіямъ окружающихъ его людей; въ этой игрѣ гораздо сильнѣе проявляются особенности пола и возраста, а также и различія индивидуальной одаренности. Эти игры также возникли изъ подражанія; но онѣ подражаютъ не унаслѣдованной игрѣ, а самой жизни, которая окружаетъ дѣтей дома и на дворѣ, въ полѣ и въ лѣсу, въ обстановкѣ ремесленника и городского жителя. Такъ какъ эти занятія безконечно варіируются, не измѣняясь однако въ нѣкоторыхъ своихъ основныхъ формахъ, то и свободныя игры отражаютъ въ себѣ это разнообразіе и равномѣрность жизни. И подобно тому, какъ въ жизни человѣкъ дѣйствуетъ то отдѣльно, то вмѣстѣ съ себѣ подобными, и ребенокъ играетъ, въ зависимости отъ потребности и обстоятельства, то одинъ, то вмѣстѣ съ другими дѣтьми. Одинокая игра ребенка болѣе нуждается во внѣшнемъ объектѣ, надъ которымъ могла бы работать фантазія ребенка, чѣмъ игра совмѣстная. Въ совмѣстной игрѣ сами играющіе являются подобными объектами, такъ что значеніе орудій игры здѣсь отступаетъ на второй планъ. Поэтому для изученія фантазіи игры одинокія игры являются наиболѣе поучительными. Онѣ заставляютъ работать фантазію сильнѣе, и она можетъ свободнѣе проявлять

свои индивидуальныя особенности, тогда какъ совмѣстная игра легко переходитъ въ форму традиціонной и болѣе или менѣе однообразной игры, какъ, напримѣръ, игру въ солдаты, разбойники, въ прятки и тому подобное. Одинокая дѣвочка, няньчащая куклу, или мальчикъ, по собственному усмотрѣнію готовящій къ сраженію свои оловянные солдатики, или строящій изъ деревянныхъ кубиковъ дома и крѣпости,—вотъ въ комъ проявляется истинная игра фантазіи. И она проявляется въ такой формѣ, въ которой съ наибольшей силой можетъ выразиться творящая и измѣняющая сила фантазіи, потому что она должна или сама создать свой объектъ, или приспособить уже имѣющійся объектъ къ своимъ цѣлямъ. Легко можно замѣтить тотъ фактъ, что объекты, имѣющіеся въ распоряженіи фантазіи, большею частью возбуждаютъ ее къ той собственной дѣятельности въ томъ случаѣ, когда они, напоминая представляемые предметы, все же остаются весьма далекими отъ послѣднихъ, чтобы этимъ не препятствовать собственной дѣятельности фантазіи. Поэтому восковая кукла, являющаяся по своему лицу, одеждѣ и даже росту точнымъ воспроизведеніемъ настоящаго ребенка, или ящикъ кубиковъ, отдѣльныя части котораго сдѣланы сообразно проекту построеннаго зданія, являются гораздо болѣе несовершенными игрушками, чѣмъ деревянная кукла, только слегка напоминающая черты человѣческой фигуры, или собраніе деревяшекъ, могущихъ соединяться какъ угодно. Вѣрное природѣ изображеніе становится для ребенка предметомъ удивленія, если не страха, и художественный автоматъ, будь онъ прыгающимъ человѣкомъ, летающей птицей или моделью настоящей паровой желѣзной дороги, является объектомъ, съ которымъ фантазія не можетъ ничего сдѣлать, по-

тому что онъ уже обладаетъ всѣми качествами, которыя фантазія могла бы придать ему.

То правило, что объектъ долженъ оставлять возможно свободное мѣсто фантазіи, правило, педагогическое значеніе котораго часто забывается воспитателями, родителями и фабрикантами дѣтскихъ игрушекъ, имѣетъ свое значеніе и для психологіи фантазіи. Оно ясно доказываетъ, что оживляющее и измѣняющее дѣйствіе фантазіи совсѣмъ не основывается на какомъ-то глубокомъ измѣненіи предмета, потому что, въ противномъ случаѣ, послѣдній воспринимался бы нами совсѣмъ не таковымъ, каковъ онъ на самомъ дѣлѣ. Если бы это было такъ, то объективное сходство предмета, принимающее на себя часть этой работы фантазіи, должно было бы необходимо ускорить достиженіе цѣли игры. Но происходитъ совсѣмъ обратное. Тамъ, гдѣ фантазіи нечего дѣлать, тамъ она покидаетъ объектъ: онъ оставляетъ фантазію бездѣятельной или возбуждаетъ аффектъ удивленія и страха. Съ другой стороны, наблюденіе показываетъ, что въ томъ случаѣ, когда, наоборотъ, объектъ игры все больше и больше удаляется отъ того предмета, который долженъ изображать (а это постепенно препятствуетъ дѣятельности фантазіи и наконецъ совершенно устраняетъ ее), это отношеніе мѣняется въ зависимости отъ значенія, которое можетъ быть придано объекту и энергіи дѣятельности фантазіи. Напримѣръ, играющій мальчикъ будетъ признавать солдатами только тѣ фигуры, которыя болѣе или менѣе напоминаютъ послѣднихъ. Но при извѣстныхъ условіяхъ будетъ готовъ принять за какого угодно человѣка простой кусокъ дерева, лишь бы онъ имѣлъ прямоугольную форму; а дѣвочка, не имѣющая куклы, которая изо-

бражала бы ребенка въ люлькѣ, идетъ, пожалуй, въ своей нетребовательности еще далѣе: достаточно перваго попавшагося мѣшечка или мячика, чтобы изображать люльку, въ которой мыслится и отсутствующая кукла. Конечно, здѣсь не можетъ быть и рѣчи о томъ, что ребенокъ считаетъ такую игрушку дѣйствительностью. Но понятіе сознательнаго самообмана, которое обыкновенно употребляется, тоже ничего не объясняетъ, такъ какъ оно объясняетъ пародоксальнымъ выраженіемъ кажущійся на первый взглядъ пародоксальнымъ фактъ и ничего не говоритъ относительно того, въ чемъ, собственно говоря, въ данномъ случаѣ заключается процессъ самообмана, и какимъ образомъ послѣдній вообще возможенъ. На самомъ же дѣлѣ нѣтъ вообще никакихъ самообмановъ, ни сознательныхъ, ни безсознательныхъ, но это выраженіе интеллектуализируетъ процессъ, который, по своему содержанію, не является интеллектуальнымъ процессомъ. Ошибка всегда заключается въ томъ, что представленіе, какъ таковое, не узнается и принимается за другое. Но тотъ фактъ, что ребенокъ принимаетъ куклу за живое существо, оловянные солдатики за настоящихъ солдатъ, или даже простую палку за человѣка, а деревянный ящикъ за домъ,—этотъ фактъ совсѣмъ не основывается на заблужденіи относительно природы этихъ объектовъ и не на фикціи, субституирующей предмету заступающій его символъ, но здѣсь имѣетъ значеніе единственно то, что объектъ можетъ возбуждать связанное съ нимъ чувство не только съ такою же интенсивностью, какъ и самъ предметъ, но и сильнѣе. Такимъ образомъ, фантомъ, обслуживающій игру, не подчиняется порождающему обманъ измѣненію и не является замѣщающимъ символомъ, но просто

дѣйствуетъ, какъ раздраженіе, вызывающее чувство, связанное съ дѣйствительнымъ предметомъ. Но для того, чтобы объектъ могъ дѣйствовать въ качествѣ подобнаго раздражителя, между объектомъ и предметомъ должна существовать хотя бы незначительная связь. Въ дѣйствительности мы всегда находимъ таковую, даже если она состоитъ только въ продолговатой формѣ палки и въ насаженной сверху пуговицѣ, чѣмъ эта палка можетъ напоминать человѣка, или въ крайнемъ случаѣ даже въ томъ, что самъ фантомъ, такъ же какъ и предметъ фантазіи, является единичной вещью. Какимъ бы то ни было образомъ, фантомъ всегда долженъ напоминать предметъ, хотя бы только своимъ существованіемъ въ видимомъ пространствѣ. Но въ качествѣ раздражителя фантазіи онъ конечно можетъ дѣйствовать только потому, что вызываетъ воспоминаніе о предметѣ, которое является для ребенка дѣйствительнымъ субстратомъ вышеупомянутыхъ чувствъ. Но эти воспоминанія противополагаются представленному предмету въ качествѣ самостоятельныхъ образовъ воспоминанія въ столь же малой степени, какъ и тѣ неопредѣленныя ассоціаціи, которыя дѣйствуютъ измѣняющимъ образомъ на воспріятіе формъ на рисункахъ 4 и 6 (см. стр. 53 и 57). Они даже не состоятъ изъ ассимилятивныхъ элементовъ, которые обусловливаютъ воспріятіе объекта, какъ при псевдоскопическихъ картинахъ (рис. 1 и 2, стр. 35 и 37). Скорѣе всего фантомъ бываетъ окруженъ въ высшей степени блѣдными, понемногу исчезающими воспоминаніями, которыя, окружая его, ни на одну секунду не могутъ измѣнить его реальныхъ свойствъ. Но все же эти блѣдныя воспоминанія, а въ случаѣ нужды и образы воспоминанія, когда они бываютъ сопровождаемы со-

отвѣтствующими дѣйствіями, достаточны для того, чтобы придать фантому всю силу чувствъ, вытекающихъ изъ самого предмета; здѣсь ясно обнаруживается общее психологическое явленіе, заключающееся въ томъ, что и темныя по содержанію своихъ представленій содержанія сознанія могутъ быть сопровождаемы въ высшей степени жизненными чувствами. Къ этому еще присоединяется указанное выше оживляющее объектъ дѣйствіе, которое отраженнымъ образомъ усиливаетъ чувство. Однако, эта оживляющая дѣятельность фантазіи проявляется совсѣмъ не въ томъ, что фантомъ, или даже образъ воспоминанія превращается въ представленіи въ живое существо или вообще въ предметъ, какъ будто бы они были его субстратомъ. Воспринятый объектъ въ существенномъ остается такимъ же, какимъ былъ, прежде чѣмъ быть подчиненнымъ цѣли игры. Только благодаря вызываемому имъ возбужденію чувства объектъ сталъ по своему эмоціональному значенію отпрыскомъ живой дѣйствительности; въ этомъ смыслѣ онъ дѣйствительно имѣетъ дѣйствіе, аналогичное усиливающему чувство дѣйствію фантастической иллюзіи. Только здѣсь образъ предмета не измѣняется въ существенныхъ чертахъ, какъ это бываетъ при настоящей иллюзіи. Но повышающая чувство сила фантазіи сохраняется тѣмъ болѣе, именно потому, что при игрѣ ребенка фантомъ и дѣйствительность лежатъ такъ близко другъ отъ друга. При этомъ ясно видно, въ какомъ отношеніи фантазія ребенка жизненнѣе, чѣмъ фантазія взрослаго человѣка. Источникъ этой большей раздражительности заключается совсѣмъ не въ томъ, что ощущенія и представленія ребенка будто бы отличаются отъ ощущеній взрослаго че-

ловѣка, но единственно въ большей интенсивности и раздражаемости чувствъ ребенка. Подобно тому, какъ легчайшая боль дѣлаетъ ребенка глубоко несчастнымъ и, наоборотъ, незначительный подарокъ даетъ ему безграничную радость,—такъ и въ дѣйствіи игры эта сила чувства является главной пружиной. Чѣмъ богаче чувство, тѣмъ легче придаетъ она фантому дѣйствительную жизнь. Чѣмъ бѣднѣе количество фантазіи, приходящейся на сторону представленій, тѣмъ болѣе освѣщаютъ эти явленія тѣ процессы, при которыхъ, какъ и въ произведеніяхъ искусствъ, съ дѣйствіемъ чувства соединяется дѣйствіе самихъ представленій, и его оба фактора могутъ взаимно усилить другъ друга.

Отсюда же вытекаетъ различіе между работой фантазіи въ обоихъ областяхъ, различіе, которое здѣсь идетъ параллельно расходящимся мотивамъ и цѣлямъ. Игра, во всѣхъ своихъ формахъ, начиная съ игры ребенка и вплоть до азартной и умственной игры взрослыхъ, возникаетъ изъ стремленія къ счастью. Игра ребенка находитъ это счастіе въ томъ, что его работу и дѣйствія сопровождаютъ вовнѣ чувства дѣятельности, ожиданія, успокоивающаго осуществленія и тому подобныя. Игра возникаетъ не изъ непосредственнаго стремленія возбудить эти чувства, но эти послѣднія возникаютъ самостоятельно, когда ребенокъ повторяетъ движенія и дѣйствія окружающихъ, первоначально, въ формѣ возникающихъ рефлекторно выразительныхъ движеній. Но чувство удовольствія, которое приноситъ эти дѣйствія, содержитъ непосредственно въ себѣ мотивъ тѣхъ повтореній и усиленій, которыя постепенно побуждаютъ фантазію къ самостоятельному дальнѣйшему творчеству. Такимъ образомъ, съ помощью внѣшнихъ раздраженій и

измѣненій, испытываемыхъ объектомъ игры во время игры, отчасти въ дѣйствительности, отчасти же въ воображеніи, фантазія въ игрѣ ребенка становится все болѣе самостоятельной. Подобнымъ же образомъ, дѣятельность фантазіи, состоящая здѣсь, какъ и вездѣ, изъ одинаковыхъ психологическихъ факторовъ, получаетъ посредствомъ моментовъ вчувствованія и начатковъ творчества сходство съ художественной фантазіей. Но она всегда отличается отъ художественной фантазіи двумя признаками: во-первыхъ, характерными признаками игры являются исключительно чувства, вызываемыя объектами игры, между тѣмъ какъ представленія служатъ лишь внѣшними средствами возбужденія чувствъ; во-вторыхъ, господствующимъ мотивомъ остается въ данномъ случаѣ чувство удовольствія, сопровождающее игру. Напротивъ: художественная фантазія обращается съ самаго начала съ такой же энергіей какъ къ представленному образу, такъ и къ обусловленнымъ имъ чувствамъ, стараясь въ то же время соединить ихъ наиболѣе совершеннымъ образомъ; она стремится къ тому, чтобы выразить въ своихъ произведеніяхъ всѣ возбужденія человѣческой души, подобно тому, какъ и дѣйствительная жизнь обнаруживается въ радости и горѣ, надеждѣ и страхѣ и тому подобныхъ душевныхъ настроеніяхъ и измѣненіяхъ. Такимъ образомъ, мотивъ счастія, вполнѣ господствующій надъ дѣтской игрой, является здѣсь на ряду съ многими другими составною частью. Въ этомъ мотивѣ счастія лежитъ основа того распространеннаго понятія игры, которое позволяетъ примѣнить его къ многочисленнымъ дѣйствіямъ людей, въ которыхъ сама фантазія часто играетъ весьма незначительную роль. Сюда относятся всѣ игры, которыя

въ обыкновенномъ разговорѣ называются «играми на счастье» (Glücksspiele). Этотъ терминъ отнюдь не нужно понимать въ томъ смыслѣ, будто мотивъ счастья проявляется только въ этихъ играхъ. Разница между этими играми и играми ребенка состоитъ скорѣе въ томъ, что послѣднія непосредственно создаютъ чувство счастья, тогда какъ первыя, соединяя его съ какими-либо матеріальными или духовными благами, относятъ его въ будущее. Поэтому «игра на счастье» обыкновенно заключаетъ въ себѣ извѣстный рискъ, который увеличивается въ такомъ пари, когда играющій стремится побѣдить или посредствомъ своей физической силы, какъ это бываетъ при борьбѣ, или посредствомъ интеллектуальной силы—при умственныхъ играхъ, или посредствомъ счастья, приносимаго случаемъ, какъ это бываетъ въ лотереяхъ. Во всѣхъ этихъ случаяхъ, счастье непосредственно ощущаемое или ожидаемое въ будущемъ, является единственнымъ рѣшающимъ признакомъ игры. Упражненіе физическихъ и духовныхъ силъ можетъ способствовать побочному успѣху всѣхъ игръ, начиная съ игры фантазіи ребенка и вплоть до умственной игры и игры, гдѣ содержится элементъ борьбы зрѣлаго человѣка; поэтому оно естественно можетъ быть увеличено въ цѣляхъ игры. Но оно никогда не является первичнымъ мотивомъ, и поэтому сама игра никогда не можетъ состоять изъ такихъ упражненій. Столь же мало здѣсь допустимо въ качествѣ объясненія такъ называемое «стремленіе къ игрѣ», которое въ дѣйствительности даетъ объясненіе игрѣ не болѣе, чѣмъ «стремленіе къ искусству» даетъ объясненіе искусства, хотя это «стремленіе», по примѣру Шиллера, часто разсматривалось, какъ особая форма стремленія къ игрѣ.

Это стремленіе, въ крайнемъ случаѣ, обозначаетъ извѣстное расположеніе къ игрѣ и искусству, возникшее изъ элементарныхъ мотивовъ игры, съ одной стороны, и искусства, съ другой, и въ извѣстной степени могущее быть наслѣдственнымъ въ своихъ сложныхъ соединеніяхъ. Кромѣ того, оба стремленія и ихъ дѣйствія столь же различны, какъ и первоначальные элементы, изъ которыхъ они возникаютъ *).

Разнородность дѣятельности игры и искусства становится очевидной уже изъ тѣхъ различныхъ отношеній, которыми они связаны съ функціей фантазіи. Для игры надѣленіе фантазіей есть только побочное обстоятельство; такимъ образомъ, могутъ существовать игры, въ которыхъ, какъ, напримѣръ, при игрѣ въ лотерею, фантазія не переступаетъ границъ своей общей дѣятельности въ душевной жизни. Наоборотъ, для искусства во всѣхъ ступеняхъ его развитія фантазія является центральной. Вмѣстѣ съ этимъ, интересно отмѣтить, что первоначальная игра, а именно игра ребенка, предполагаетъ наиболѣе интенсивное участіе фантазіи, которая затѣмъ, въ такъ называемыхъ лотерейныхъ играхъ и пари, отступаетъ на задній планъ, тѣмъ болѣе, чѣмъ энергичнѣе внѣшняя цѣль счастья становится господствующей. Какъ разъ въ обратномъ порядкѣ шагъ за шагомъ слѣдуетъ развитіе фантазіи, начиная съ низшихъ ступеней ея примитивной дѣятельности и вплоть до высшихъ творческихъ произведеній въ развитіи искусства; именно поэтому въ развитіи искусства отражается развитіе человѣческой фантазіи во всѣхъ его фазахъ. Этимъ уже сказано, что обѣ формы, игра и искусство, въ своихъ осно-

*) Ср. съ этимъ мою этику I[2] S. 176 ff.

вахъ могутъ переходить другъ въ друга безъ опредѣленныхъ границъ. Игра фантазіи ребенка нерѣдко возвышается до примитивнаго художественнаго творчества и не можетъ быть лишенной элементовъ творческой дѣятельности, а примитивное искусство естественнаго человѣка можетъ опуститься до занятія игрою, не имѣющей ничего общаго съ высшимъ художественнымъ творчествомъ. Здѣсь происходитъ то, что имѣетъ значеніе и для многихъ другихъ душевныхъ процессовъ, близкихъ другъ другу по своимъ качествамъ, а именно, что задатки и первыя проявленія двухъ дивергирующихъ развитій кажутся совпадающими, тогда какъ ихъ конечныя стадіи далеко расходятся. Однако и это возможно только потому, что мотивы и цѣли процессовъ уже въ этихъ задаткахъ намѣчены въ разныхъ направленіяхъ.

2) Поэтическая фантазія ребенка.

а) Сочиненіе разсказовъ и сказокъ.

Подобно тому, какъ въ игрѣ фантазія ребенка проявляется не въ томъ, что она фактически преобразуетъ свои представленія, но гораздо болѣе въ томъ, что она придаетъ объектамъ исходящее изъ какихъ-либо особенностей эмоціональное значеніе, не соотвѣтствующее однако ихъ дѣйствительнымъ качествамъ, подобно этому, важная черта дѣтскаго сознанія, обусловливающая и другія внѣшнія выраженія жизни фантазіи ребенка, состоитъ вообще въ мѣняющемъ чувства воспріятіи вещей, которое не измѣняетъ дѣйствительности какъ у годовалаго ребенка, такъ и у взрослаго человѣка. Конечно, о всякомъ человѣкѣ можно сказать, что онъ живетъ не въ дѣйствительномъ мірѣ, но въ воображаемомъ. Вѣдь всякій жи-

ветъ въ такомъ мірѣ, какъ онъ, и только онъ, его себѣ представляетъ; и у каждаго другого человѣка эта картина міра представляется другою. Но и здѣсь наше индивидуальное міровоззрѣніе составляется скорѣе изъ чувствъ, возбуждаемыхъ въ насъ представленіями о предметахъ и вкладываемыхъ нами въ нихъ, чѣмъ самими представленіями, которыя вѣроятно могутъ только слегка варіироваться сами въ себѣ. И у ребенка воспріятіе предметовъ обусловливается съ особенно большой и сильно измѣняющейся силой и въ измѣняющемся направленіи именно этимъ эмоціональнымъ моментомъ. То, что въ данный моментъ возбуждаетъ его живѣйшій интересъ, можетъ въ ближайшемъ оставить его совершенно равнодушнымъ; то, что сегодня было предметомъ восхищенія ребенка, можетъ завтра сдѣлаться предметомъ его искренняго горя. Именно эта узкость поля зрѣнія, малое число представленій, находящихся въ сознаніи, дѣлаютъ это измѣняющееся повышеніе чувствъ еще болѣе яснымъ. Дѣти, богато одаренныя фантазіей, очень рано начинаютъ подражать разсказамъ своихъ матерей и нянекъ. Содержаніе подобныхъ разсказовъ, свободно сочиненныхъ дѣтьми въ возрастѣ отъ 4 до 6 лѣтъ, конечно, очень просто: они состоятъ большею частью изъ воспоминаній объ отдѣльныхъ сказкахъ, къ которымъ присоединяются случаи собственной жизни ребенка Но общей чертой этихъ дѣтскихъ разсказовъ является преувеличеніе. Разстояніе и количество, большая и малая величина предметовъ преувеличиваются настолько, насколько это позволяютъ находящіяся въ распоряженіи ребенка представленія и выраженія; нерѣдко сказанное увеличивается затѣмъ еще разъ. Подобно этому, извѣстная склонность ко лжи маленькихъ дѣтей

нерѣдко бываетъ продуктомъ фантастически преувеличенныхъ или только воображаемыхъ переживаній. Преувеличеніе указываетъ на усиленіе чувствъ, падающее иногда на совершенно обыкновенные объекты. Это же самое преувеличеніе присуще также и сказкѣ, которая этимъ, какъ и другими признаками, родственна дѣтской фантазіи. Кромѣ преувеличенія, есть еще два качества, привходящихъ къ настоящей сказкѣ и опредѣляющихъ сущность фантазіи ребенка. Первое заключается въ предпочтеніи образовъ, возбуждающихъ отвращеніе или восхищеніе. Великаны и карлики, вѣдьмы и дикіе звѣри или, наоборотъ, замѣчательныя принцессы и благодѣтельныя феи, или блестящіе рыцари—вотъ типичные образы творчества сказокъ; здѣсь повышенная жизнь чувства ребенка и проявляется въ обоихъ направленіяхъ: въ страданіи и удовольствіи. Другое качество заключается въ склонности къ неожиданному, поражающему и удивительному. Поэтому сказки являются постоянной родиной колдовства: оно открываетъ горы, создаетъ въ глубинѣ земли или водъ замки, владѣльцы которыхъ спали вѣка, но теперь снова просыпаются. Всѣ эти черты, въ которыхъ одновременно соединяется прочувствованность со склонностью къ сильнымъ эмоціональнымъ контрастамъ и бѣдностью разнообразнымъ содержаніемъ, рѣзко характеризуютъ настоящую народную сказку, которая хотя и не сочинена ребенкомъ, но все же весьма приспособлена къ дѣтской фантазіи. Наоборотъ, искусственная сказка, хотя естественно и приняла много изъ этихъ особенностей, по общему правилу отличается отъ своего образца тѣмъ, что она отражаетъ гораздо болѣе богатое и во многихъ отношеніяхъ выходящее изъ предѣловъ дѣтскаго мышленія содержаніе жизни, и тѣмъ, что она

тамъ, гдѣ старается возможно болѣе подчиниться дѣт-ской фантазіи, не достигаетъ своей цѣли, такъ какъ смѣшиваетъ внѣшнія вспомогательныя средства игры фантазіи съ нею самой. Итакъ, эта сказка становится или родомъ фантастической новеллы, какъ, напримѣръ, нѣкоторые разсказы изъ 1001 ночи и ея современныхъ подражаній, или же изъ нея возникаетъ специфическая форма искусственной сказки, совсѣмъ не адекватной дѣтской фантазіи. Конечно, ребенокъ въ своей игрѣ можетъ превращать горшки, оловянные солдатики и старые фонари въ живыя и чувствующія существа, какъ ихъ описываетъ виртуозъ-сказочникъ—Андерсенъ. Но это происходитъ только въ томъ случаѣ, если ребенокъ принимаетъ ихъ за дѣйствительно живыя существа, то есть оловянные солдатики — за настоящихъ солдатъ, горшокъ и фонарь—за старуху и за другія человѣческія существа. Поэтому тѣ сказки, которыя могутъ плѣнить взрослыхъ, ребенокъ слушаетъ, скорѣе удивляясь имъ, чѣмъ принимая въ нихъ участіе, подобно тому, какъ онъ не желаетъ и слушать того, кто принимаетъ объекты его игры за то, что они представляютъ изъ себя въ дѣйствительности, а не за то, что они обозначаютъ. И если ребенокъ, во всемогущемъ желаніи своей фантазіи, считаетъ фонарь за старуху, то въ высшей степени нетактично зажечь этотъ фонарь съ тѣмъ, чтобы обратить его къ исполненію его обычнаго назначенія. Итакъ, и игра, и сказка—обѣ являются, нѣкоторымъ образомъ, объективированіями дѣтской фантазіи, но въ совершенно противоположныхъ направленіяхъ. Сказка ребенка изображаетъ картины фантазіи въ формѣ, созданной по образцу чувства и мышленія ребенка. При игрѣ же ребенокъ превращаетъ себя

окружающіе его объекты въ образы своей фантазіи. И именно поэтому эти объекты, въ первоначальномъ своемъ значеніи, не могутъ быть дѣйствительными образами сказочной фантазіи.

b) Свободное фантазированіе.

Среднее положеніе между фантазіей игры и сказки, въ нѣкоторомъ смыслѣ, занимаетъ свободное фантазированіе. Подобно игрѣ, оно есть продуктъ произвольной дѣятельности, а не матеріалъ, предлагаемый фантазіи въ качествѣ питанія извнѣ, каковымъ является дѣтская сказка. Но, подобно сказкѣ, оно колеблется въ области фантазіи безгранично и не связано, какъ игра, съ опредѣленными объектами. При этомъ свободномъ фантазированіи ребенокъ, такъ сказать, самъ разсказываетъ себѣ сказки. Это субъективное творчество сказокъ является наиболѣе недоступною областью для изученія дѣятельности фантазіи, такъ какъ оно остается чисто внутреннимъ. И все-таки оно чрезвычайно важно: вѣдь всѣ остальныя формы въ концѣ концовъ питаются имъ же. То же, что намъ остается изъ воспоминаній собственнаго дѣтства и остатковъ этого свободнаго фантазированія, остающихся на нашу остальную жизнь, изъ отдѣльныхъ случаевъ, въ которыхъ взрослые люди сохранили эту сокровенную игру фантазіи, — все, что можно вывести на основаніи всего этого, заключается приблизительно въ слѣдующемъ. Ребенокъ переносится въ совершенно вымышленныя положенія и происшествія. Онъ внутренно переживаетъ болѣе или менѣе замысловатыя приключенія, центральное мѣсто которыхъ занимаетъ собственное «я». При болѣе высокой степени, внѣшними симптомами являются разсѣянность и мечтательная

самоуглубленность. Дѣти этого рода иногда предпочитаютъ свою спокойную внутреннюю игру—игрѣ съ товарищами. Въ школѣ и дома ихъ вниманіе постоянно бываетъ отвлечено отъ предлагаемыхъ имъ задачъ и работъ. Болѣе же взрослыя дѣти, у которыхъ это стремленіе выражается болѣе сильно, а сказки, которыя они выдумываютъ для себя въ часы досуга, находятся въ нѣкоторой связи, живутъ, такимъ образомъ, двойной жизнью. Рядомъ съ дѣйствительнымъ міромъ для нихъ существуетъ фантастическій міръ, въ который они и предпочитаютъ углубляться при всякомъ благопріятномъ случаѣ. Въ отдѣльныхъ случаяхъ это необычное и часто прерываемое фантазированіе, нерѣдко встрѣчаемое у дѣтей, остается и въ дальнѣйшей жизни. Оно принимаетъ опредѣленныя формы, при которыхъ картины фантазіи принимаютъ образъ внутренне пережитаго романа; но такое состояніе не можетъ быть названо болѣзненнымъ, хотя, конечно, если сюда привзойдутъ условія, смѣшивающія условія сознанія собственной личности, переходъ отъ подобной игры фантазіи къ собственно ложнымъ представленіямъ весьма близокъ *).

---

*) Féré въ своей Pathologie des émotions, p. 354 ff, а за нимъ Ribot (L'imagination créatrice, p. 272) сообщаютъ о характерномъ случаѣ, въ которомъ свободная игра фантазіи, присущая дѣтскому возрасту, распространилась и на дальнѣйшую жизнь. Тридцатисемилѣтній мужчина, съ дѣтства склонный строить воздушные замки, началъ мечтать (хотя въ теченіе нѣсколькихъ предыдущихъ лѣтъ онъ не мечталъ), при чемъ эти мечты становились все болѣе и болѣе связными. Будучи въ дѣйствительности женатымъ и хозяиномъ цвѣтущаго парижскаго торговаго дѣла, онъ въ своей фантазіи былъ еще разъ обвѣнчанъ далеко отъ Парижа, обладалъ прекраснымъ паркомъ, конюшнями, лошадьми и т. п. Но разъ ему случилось, подъ вліяніемъ своей фантазіи, дать на предложенный ему въ дѣйствительности вопросъ совершенно безсмысленный отвѣтъ. Это побудило его серьезнѣйшимъ образомъ бороться со своей склонностью.

Ребенку эта склонность къ свободному фантазированію свойственна такъ же, какъ стремленіе играть: оба эти дѣйствія фантазіи или идутъ безъ опредѣленной границы рядомъ, или соединяются другъ съ другомъ. Если игрушка не удовлетворяетъ ребенка, то онъ воображаетъ все недостающее; или въ обратномъ случаѣ: если она связываетъ его свободное фантазированіе, то онъ беретъ себѣ на помощь любой внѣшній объектъ, который могъ бы быть предметомъ, играющимъ особенную роль въ его воздушныхъ замкахъ, и вокругъ котораго легко могли бы группироваться его остальныя фантазіи. Если же нѣтъ такого предмета, то ребенокъ помогаетъ себѣ по крайней мѣрѣ движеніями, которыя могутъ совершенно не зависѣть отъ содержанія фантазіи, какъ это обыкновенно и бываетъ; но при нихъ ребенокъ чувствуетъ себя дѣйствующимъ субъектомъ, такъ же какъ онъ воображаетъ себя дѣйствующимъ лицомъ въ своей фантазіи. Маленькія дѣти, у которыхъ подобныя невольныя движенія проявляются гораздо свободнѣе, особенно часто сопровождаютъ свое фантазированіе оживленными жестикуляціями, все равно будетъ ли оно совершенно свободно или сопровождаемо рудиментарной игрой. Конечно, и при этомъ свободномъ фантазированіи образы фантазіи являются вездѣ слабыми, отрывочными и мѣняющимися; и именно поэтому они постоянно ищутъ какого-нибудь субстрата, могущаго служить имъ точкой фиксированія, будетъ ли она самымъ обыкновеннымъ предметомъ, на который упалъ взглядъ, или, если дѣло касается собственной дѣятельности, пантомимическимъ движеніемъ, которое, живѣе возбуждая при помощи связанныхъ съ нимъ ощущеній чувство собственнаго «я», являющееся центральнымъ пунктомъ этихъ фанта-

стическихъ переживаній, опредѣляетъ извѣстное положеніе. Съ этимъ качествомъ связано дальнѣйшее, заключающееся въ томъ, что эта жизнь фантазіи то болѣе, то менѣе ясно, но всегда переносится въ будущее. Даже совершенно вымышленный и невозможный фактъ является въ качествѣ ожидаемаго и имѣющаго наступить въ будущемъ. Подобное фантазированіе никогда не затрогиваетъ прошедшаго, или же если это и происходитъ (какъ, напримѣръ, при возбужденіи историческими разсказами), то дѣтская фантазія обращаетъ направленную назадъ перспективу въ перспективу, обращенную къ будущему. Это качество находится, конечно, въ тѣснѣйшей зависимости отъ того, что фантазія, посредствомъ проектированія своихъ чувствъ, оживляетъ объекты—измѣняетъ ихъ и дѣлаетъ изъ нихъ то, чѣмъ они раньше не были. Въ этой формѣ свободное фантазированіе изъ области дѣтской жизни распространяется и на остальную жизнь человѣка, въ болѣе правильномъ и потому легче поддающемся наблюденію видѣ; здѣсь оно становится источникомъ всякой практической дѣятельности. Планы, проекты, предположенія— все это модификаціи упомянутой дѣятельности фантазіи, въ которой берутъ свое начало и произведенія искусствъ. Подобно тому, какъ ребенокъ, играя, придаетъ твореніямъ своей фантазіи реальность и жизненность окружающаго его міра, подобно этому, воля вездѣ стремится сдѣлать дѣйствительнымъ то, что первоначально создала фантазія. Но эта свободная дѣятельность фантазіи вмѣстѣ со стремленіемъ сдѣлать ея образы реальными, распространяется и на границы практическаго хотѣнія. Въ искусствѣ она творитъ то, чего никогда не было и чего никогда быть не можетъ; а въ религіи и миѳахъ она

создаетъ второй міръ, который находитъ свое выраженіе опять-таки въ искусствѣ.

3) Рисовальное искусство ребенка.

а) Общее значеніе дѣтскихъ рисунковъ.

У ребенка закономѣрной аналогіей искусству является игра. Въ ней въ извѣстномъ смыслѣ развиваются всѣ роды искусства въ томъ не стѣсненномъ единствѣ, которое свойственно и началамъ самого искусства. Танцы идутъ вмѣстѣ съ пѣніемъ, а въ игрѣ переплетаются эпосъ и драма. Только образовательное искусство въ этомъ отношеніи составляетъ извѣстное исключеніе. Ребенокъ не можетъ творить его, потому что объекты, необходимые ему для его эпически-драматической игры, представляются ему готовыми въ игрушкѣ, или же, если таковой нѣтъ, самъ ребенокъ, посредствомъ своей фантазіи, дѣлаетъ изъ свободно выбранныхъ объектовъ то, что они должны представлять собою. При этомъ онъ обыкновенно не властенъ въ какомъ-либо особенномъ измѣненіи этихъ объектовъ. Тѣмъ удивительнѣе, что когда рѣчь идетъ о произведеніяхъ искусства ребенка, обыкновенно имѣютъ въ виду не ту, все время измѣняющуюся, вновь возникающую и снова прекращающуюся дѣятельность фантазіи; но въ качествѣ области, въ которой, если не исключительно, то все же предпочтительнѣе всего проявляется стремленіе къ искусству ребенка, разсматриваютъ искусство рисовать. Одинъ изъ мотивовъ этого можетъ заключаться въ томъ, что рисованіе даетъ постоянные объекты, подчиняющіеся нашему наблюденію, тогда какъ природа эпически-драматическихъ дѣйствій игры и еще болѣе свободныхъ развѣтвленій фантазіи—

въ высшей степени скоропреходяща. Но все же это не есть достаточное основаніе для подобнаго предпочтенія. Вѣдь пѣніе эпическихъ рапсодовъ и дѣйствіе драмы сами по себѣ скоропреходящи; они становятся постоянными объектами искусства только вслѣдствіе закономѣрности искусственнаго творчества и передачи. Итакъ, скорѣе можно утверждать, что въ игрѣ и фантазированіи ребенка намъ данъ моментъ возникновенія искусства, и что именно такой моментъ объединяетъ всѣ искусства: но при этомъ отступаетъ назадъ именно образовательное искусство, такъ какъ оно было бы излишнимъ, вслѣдствіе свободной дѣятельности фантазіи, придающей почти каждому объекту любое значеніе.

Къ тому же ребенокъ никогда не проявитъ свое искусство рисовать такъ же свободно.

Очень трудно указать на какой-либо изъ многочисленныхъ дѣтскихъ рисунковъ, предлагаемыхъ различными наблюдателями, какъ на продуктъ абсолютно самостоятельной склонности къ искусству, къ первому опыту произведенія котораго ребенокъ не былъ бы и побужденъ извнѣ, при чемъ ему бы не указывали на изображаемые предметы или модели, и не водили бы его рукой *).

Вообще сомнительно, можетъ ли ребенокъ въ возрастѣ отъ трехъ до шести лѣтъ, то есть, когда эти рисунки принимаются за первичную проблему начинающейся художественной дѣятельности, изображать на рисункѣ какія-либо формы безъ внѣшняго побужденія и помощи.

*) Многочисленные примѣры дѣтскихъ рисунковъ можно найти въ сочиненіяхъ: J. Sully, Untersuchungen über die Kindheit; Corrado Ricci, l'arte del bambino Bologna, 1887; A. J. Schreuder, Über Kinderzeichnungen (Die Kinderfehler, Zeitschr. für Kinderforschung, Bd. 1902, 3. 216), S. Levinstein. Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. 1905.

Этимъ, наконецъ, расшатывается столь часто утверждаемая аналогія между произведеніями искусства ребенка и примитивныхъ народовъ. Но точно такъ же сомнительно, можно ли разсматривать подобные рисунки въ качествѣ примѣровъ твореній дѣтской фантазіи, и если можно, то въ какой степени являются они таковыми. Вѣдь всякая болѣе или менѣе интенсивная дѣятельность фантазіи вызывается относительно незначительными раздраженіями, дѣйствующими, какъ природныя силы. Это происходитъ при игрѣ и при свободномъ фантазированіи ребенка, къ которому многихъ дѣтей приходится усиленно побуждать, пока они не пріохотятся къ нему. Поэтому ребенокъ проявляетъ свою общую одаренность фантазіей не въ тѣхъ рисункахъ, которые иногда, когда онъ въ извѣстной мѣрѣ наупражнялся въ нихъ, сопровождаютъ то свободное фантазированіе, при которомъ ребенокъ переносится въ выдуманный имъ міръ. Но можетъ случиться, что ребенокъ будетъ стараться изобразить на рисункѣ отдѣльные образы этого фантастическаго міра. Но это и происходитъ весьма поздно; а въ тѣхъ многочисленныхъ случаяхъ, когда съ самаго ранняго дѣтства не возбуждается особенно сильнаго стремленія къ образовательнымъ искусствамъ, этого вѣроятно совсѣмъ не бываетъ. Въ такомъ случаѣ рисунки ребенка остаются простыми схематическими картинами памяти, къ которымъ фантазія переработки и оживленія дѣйствительности, въ узкомъ смыслѣ, не имѣетъ почти никакого отношенія.

Если же что-либо побуждаетъ ребенка на второмъ году жизни нарисовать какой-либо предметъ, напримѣръ, человѣческую фигуру, или если онъ, вслѣдствіе самопроизвольнаго подражанія взрослымъ, произведетъ грифелемъ или карандашомъ рисоваль-

ныя движенія, то обыкновенно получаются неравномѣрныя каракули, къ которымъ нельзя примѣнить названіе рисунка *).

При этомъ ребенокъ вѣроятно подражаетъ только видѣннымъ рисовальнымъ движеніямъ, не обращая никакого вниманія на продукты своего маранія. Поэтому, если мы будемъ разсматривать послѣднее въ качествѣ рисунковъ, оно будетъ имѣть значеніе только игры случая. О дѣйствительномъ рисованіи можно говорить только тогда, когда ребенокъ старается изобразить предметы такимъ образомъ, что нельзя сомнѣваться въ его стремленіи изображенія ихъ формы. Въ такомъ случаѣ рѣчь уже идетъ не о простомъ подражаніи рисовальнымъ движеніямъ, а о попыткѣ изобразить представленныя формы. Если предоставить ребенку возможно большую свободу въ исполненіи, то характерными для этихъ примитивныхъ рисунковъ оказываются двѣ особенности. Первая состоитъ въ томъ, что ребенокъ рисуетъ, руководясь воспоминаніями. Собственно говоря, срисовать, то есть рисовать предметъ, непосредственно сравнивая его во время рисованія съ картиной, ребенокъ начинаетъ гораздо позже, и только послѣ выразительнаго обученія. Вторая особенность заключается въ ограниченіи вниманія на опредѣленныхъ предметахъ или на опредѣленныхъ ихъ частяхъ.

Поэтому рисунки ребенка опредѣляютъ, во-первыхъ, силу памяти на формы; во-вторыхъ, размѣры круга интересовъ ребенка на различныхъ ступеняхъ его развитія. Конечно, при этомъ надо принимать во вниманіе, что неумѣніе рисовать препятствуетъ полному изобра-

*) Baldwin (Die Entwicklung des Geistes beim Kinde und bei der Rasse, нѣм. изд, 1898, стр. 81) приводитъ нѣсколько иллюстрированныхъ примѣровъ такихъ каракуль.

женію картины памяти; поэтому дѣтскій рисунокъ можетъ проявить только весьма шаткую величину вѣрности воспоминаній. Если, напримѣръ, ребенокъ нарисуетъ лошадь съ числомъ ногъ большимъ, чѣмъ 4, то мы можемъ заключить, что въ данномъ случаѣ онъ имѣетъ неопредѣленное представленіе только о множественности ногъ. Но если ребенокъ изобразитъ эти ноги въ видѣ черточекъ, то ни въ коемъ случаѣ нельзя заключить, что картина его памяти подобна этой схемѣ; въ данномъ случаѣ ребенокъ обращается съ подобнымъ рисункомъ такъ же, какъ съ объектомъ, служащимъ ему игрушкой. Въ то же время несовершенный рисунокъ бываетъ окруженъ блѣдными и отрывочными картинами воспоминаній о предметахъ, которые могутъ возбуждать то же чувство, что и самъ рисунокъ, хотя ребенокъ никогда не смѣшиваетъ свой рисунокъ съ дѣйствительностью.

b) Ступени развитія дѣтскаго искусства рисовать.

Въ послѣдовательномъ рядѣ дѣтскихъ рисунковъ, изображающихъ окружающіе ребенка предметы, можно ясно различить три ступени развитія, въ которыхъ ясно проявляется постепенное расширеніе круга вниманія.

На первой ступени единственнымъ объектомъ дѣтскихъ рисунковъ является человѣкъ. На второй къ нему присоединяются животныя, первоначально въ образѣ наиболѣе знакомыхъ домашнихъ животныхъ, какъ-то: собаки, кошки, лошади, коровы.

На третьей ступени развитія мы находимъ изображенія дальнѣйшихъ окружающихъ ребенка предметовъ: деревья, цвѣты, дома, столы, стулья и т. п. Эти три стадіи переходятъ одна въ другую такимъ образомъ, что объекты предыдущей ступени остаются господствующими

объектами послѣдующей ступени, но рядомъ съ ними новые объекты образуютъ подчиненныя фигуры, и въ качествѣ таковыхъ характеризуются малой величиной. Такъ, когда человѣкъ ставится рядомъ съ животными, человѣкъ обыкновенно превосходитъ животныхъ, хотя это и противорѣчитъ дѣйствительнымъ размѣрамъ. Еще чаще люди и животныя выдаются надъ деревьями и домами.

Такъ какъ всѣ объекты изображаются даже въ послѣднихъ дѣтскихъ рисункахъ только контурами и безъ тѣней, то и этимъ рисункамъ, конечно, вездѣ недостаетъ перспективы. То, что лежитъ въ различномъ отдаленіи, оказывается другъ надъ другомъ, часто въ обратной перспективѣ, то есть отдаленное кажется больше близкаго. Кромѣ упомянутыхъ трехъ главныхъ стадій, можно различить еще различныя подстадіи, также вездѣ сопровождаемыя тѣмъ же принципомъ выдѣленія того, что обратило на себя вниманіе, сначала посредствомъ отдѣльнаго изображенія, а затѣмъ посредствомъ сравнительно большей величины. Особенно ясно проявляются эти ступени при изображеніи человѣка. Въ первое время, когда человѣкъ является единственнымъ объектомъ дѣтскаго искусства, послѣднее не выступаетъ изъ предѣловъ изображенія отдѣльнаго человѣка. Сначала даже изображается только одна голова въ видѣ кругообразнаго, иногда угловатаго контура. Въ головѣ же наиболѣе постоянными частями являются глаза. Иногда бываютъ изображены только они, но обыкновенно имѣются признаки рта и носа, или по крайней мѣрѣ одной изъ этихъ частей (рис. 7 А). На второй ступени къ головѣ присоединяются руки и ноги. Онѣ всегда появляются одновременно, большею частью въ видѣ черточекъ, исходящихъ прямо изъ головы; при этомъ ноги характери-

зуются присоединенными къ нимъ прямыми и косыми черточками, а руки болѣе значительнымъ количествомъ черточекъ, обыкновенно тремя *(B)*. На третьей ступени

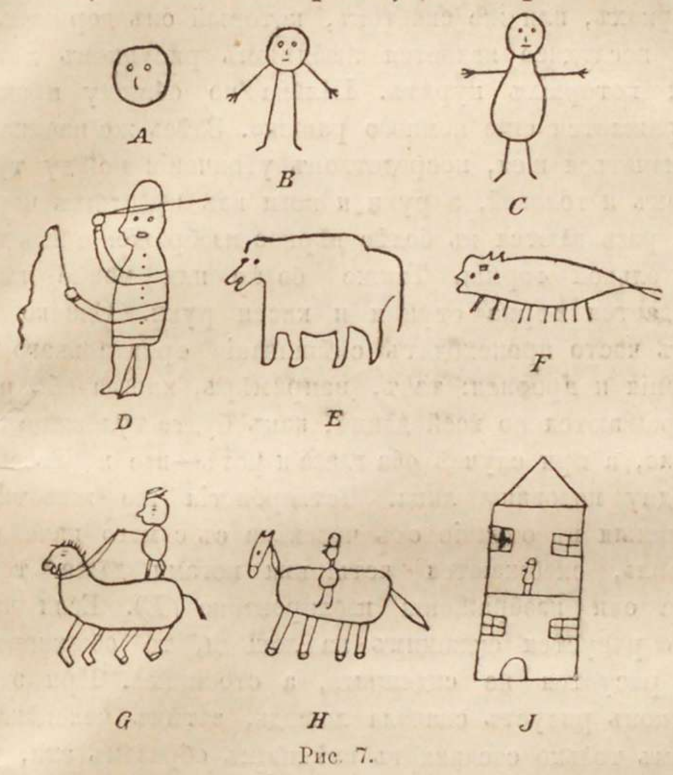


Рис. 7.

ко всему этому присоединяется туловище, въ формѣ простого мѣшкообразнаго тѣла, примыкающаго непосредственно къ головѣ; снизу и съ боковъ отъ него отходятъ руки и ноги *(C)*. Во всѣхъ этихъ рисункахъ, изображающихъ отдѣльнаго человѣка, послѣдній всегда изображенъ en face, и только въ очень рѣдкихъ случаяхъ— въ профиль. Въ профиль онъ изображается съ того мо-

мента, когда рядомъ съ человѣкомъ изображаются и другіе предметы, имѣющіе къ нему какое-либо отношеніе, будь это палка или кнутъ, которые человѣкъ держитъ въ рукахъ, или же свистокъ, который онъ держитъ во рту; послѣднее является любимымъ рисункомъ дѣтей, отцы которыхъ курятъ. Шляпа по общему правилу изображается еще немного раньше. Здѣсь же начинаетъ обозначаться шея, посредствомъ утонченія между туловищемъ и головой, а руки и ноги изъ простыхъ черточекъ развиваются въ болѣе вѣрное изображеніе ихъ дѣйствительной формы. Также болѣе или менѣе вѣрно передается форма ступни и кисти руки. Однако при этомъ часто происходитъ смѣшиваніе фронтальнаго положенія и профиля: такъ, напримѣръ, иногда обѣ руки изображаются по всей длинѣ, какъ будто туловище прозрачно, а при случаѣ оба глаза и ротъ—все переносится на одну половину лица. Четвероногія же животныя, рисуемыя въ отличіе отъ человѣка съ самаго начала въ профиль, снабжаются четырьмя ногами даже тогда, когда они изображены изолированно *(E)*. Если человѣкъ рисуется сидящимъ на лошади, то обыкновенно онъ рисуется не сидящимъ, а стоящимъ. При этомъ ребенокъ рисуетъ сначала лошадь, затѣмъ человѣка, а затѣмъ только соединяетъ внѣшнимъ образомъ эти, уже извѣстныя ему, картины *(G)*. Однако случается, что надъ лошадью выдается только верхняя часть тѣла, при чемъ остальныя части тѣла видны насквозь, черезъ лошадь *(H)*. Такимъ же образомъ можетъ соединяться представленіе дома съ представленіемъ о человѣкѣ, живущемъ въ немъ. При этомъ второй этажъ обозначается горизонтальной линіей, на которой и стоитъ его обитатель. Такимъ образомъ и домъ является отчасти прозрачнымъ, по отношенію къ

тому, что въ немъ заключено (*J*). Во всѣхъ этихъ случаяхъ дѣтскіе рисунки являются чистыми продуктами воспоминаній; непосредственное созерцаніе не имѣетъ къ нимъ никакого отношенія. Яснѣе всего это проявляется въ томъ фактѣ, что, хотя содержаніе памяти и заключаетъ въ себѣ множество относящихся другъ къ другу предметовъ, послѣдніе все же сначала воспринимаются всѣ вмѣстѣ, какъ единство, въ качествѣ самостоятельныхъ вещей, и только затѣмъ, и то съ трудомъ, соединяются желаемымъ образомъ. Такъ же, какъ и въ послѣдовательномъ рядѣ нарисованныхъ предметовъ и ихъ частей, послѣдовательное обращеніе вниманія направляется и въ этихъ изображеніяхъ соотношенія на единство. Ребенокъ изображаетъ соединеніе коня со всадникомъ, дома съ его обитателемъ совсѣмъ не такъ, какъ онъ видитъ ихъ въ дѣйствительности, или какъ они существуютъ въ его воспоминаніи: онъ изъ неопредѣленныхъ представленій самопроизвольно составляетъ и зарисовываетъ соединеніе, въ которомъ чувственно не передается ничего кромѣ этого неопредѣленнаго представленія.

c) Къ психологіи дѣтскихъ рисунковъ.

Очень часто дѣтскіе рисунки сравниваютъ съ произведеніями искусства первобытныхъ народовъ. Подробнѣе мы разсмотримъ это сравненіе ниже. Сейчасъ же будутъ упомянуты только двѣ особенно важныя въ психологическомъ отношеніи черты, общія дѣтскимъ рисункамъ и первобытнымъ произведеніямъ искусства. Первая состоитъ въ томъ, что первобытное искусство также беретъ свои объекты изъ среды воспоминаній, и только въ ограниченномъ числѣ случаевъ—изъ среды непосредственныхъ созерцаній. Вторая же состоитъ въ

томъ, что первобытное искусство отдаетъ предпочтеніе наиболѣе интереснымъ объектамъ. Изображеніе человѣка и животныхъ предшествуетъ въ первобытномъ искусствѣ такъ же, какъ и въ рисункахъ дѣтей, всякимъ другимъ изображеніямъ: здѣсь отдѣльный человѣкъ, когда онъ изображается изолированно, даже въ весьма совершенной стадіи развитія, всегда изображается en face, животное же въ профиль; это обусловливается тѣмъ, что въ воспоминаніяхъ о человѣкѣ надъ всякими человѣческими образами господствуетъ воспоминаніе о переднемъ видѣ человѣка; наоборотъ животныя представляются нашему взгляду чаще всего въ профиль, то-есть въ положеніи, при которомъ яснѣе всего видна ихъ общая форма. Кромѣ всѣхъ этихъ дѣтскихъ чертъ, рисунки дикаря не всегда, но въ отдѣльныхъ случаяхъ, напоминаютъ дѣтскіе рисунки еще одною важною особенностью, а именно схематичностью, то-есть изображеніемъ формъ посредствомъ простѣйшихъ линій и контуровъ, совершенно независимо отъ дѣйствительныхъ соотношеній, а такъ же изображеніемъ мѣстъ соединенія предметовъ знаками, носящими скорѣе характеръ символовъ памяти, чѣмъ воспроизведенія предметовъ. Однако часто подобныя схематическія картины въ дѣйствительности совсѣмъ не являются собственно произведеніями искусства: тогда онѣ или непосредственно принадлежатъ къ области картиннаго письма (іероглифовъ), или же по крайней мѣрѣ по своему психологическому значенію родственны знакамъ послѣдняго; онѣ не воспроизводятъ предметы, а скорѣе обозначаютъ ихъ съ помощью какихъ-либо значительныхъ признаковъ. Это становится еще болѣе очевидно, если у насъ, кромѣ этой первобытной картины, имѣются болѣе совершенныя произведенія собственно искусства,

того же происхожденія, что и вышеупомянутыя картины, сходныя съ дѣтскими рисунками; при этомъ безразлично, будутъ ли эти произведенія изображеніями человѣка и животныхъ, или же болѣе или менѣе художественнымъ орнаментомъ. Громадная разница между ребенкомъ и дикаремъ, идеографическіе рисунки котораго на пескѣ, корѣ деревьевъ или камнѣ похожи на рисунки ребенка, заключается въ томъ, что ребенокъ вообще не можетъ изобразить болѣе сложныхъ объектовъ искусства, тогда какъ дикарь обыкновенно отказывается отъ ихъ изображенія только вслѣдствіе мимолетныхъ цѣлей, преслѣдуемыхъ имъ. Но нельзя не согласиться съ тѣмъ, что въ сознаніи ребенка сдѣланный имъ рисунокъ является гораздо болѣе идеографической картиной, чѣмъ произведеніемъ искусства. Ребенокъ хочетъ первымъ долгомъ выразить то, что кидается ему въ глаза въ рисуемомъ объектѣ, что притягиваетъ его интересъ. Однако намѣреніе сдѣлать свою картину какъ можно болѣе похожей на дѣйствительность едва замѣтно. Точно такъ же ребенокъ почти не поддается тому заблужденію, что его картина похожа на дѣйствительность. Значитъ по своему психологическому значенію, рисунки ребенка по отношенію къ картинному письму представляютъ столь же малую аналогію, какъ это послѣднее къ первобытному искусству. Пожалуй, еще вѣрнѣе опредѣлить ихъ, какъ такую ступень первобытнаго искусства, на которой искусство и картинные значки еще не отдѣлились другъ отъ друга, вслѣдствіе того, что здѣсь еще нѣтъ присущей будущему искусству дѣятельности, ни въ коемъ случаѣ не носящей характера идеографической символики. У примитивныхъ народовъ вѣроятно всегда имѣется различіе между этими

обѣими областями. Такимъ образомъ ребенокъ стоитъ на ступени развитія, которая предшествуетъ первой доисторической эпохѣ, поддающейся точному наблюденію. При этомъ предполагается, что эти рисунки также не принадлежатъ къ тому болѣе позднему періоду развитія, когда опредѣленныя художественными цѣлями возбужденія подчиняются вліянію окружающаго. Поэтому первые рисунки ребенка являются произведеніями искусства только въ очень ограниченномъ смыслѣ. Конечно, ребенокъ, уже вслѣдствіе того, что дѣлаемый имъ рисунокъ возбуждаетъ его фантазію, вноситъ въ созданную имъ картину собственную жизнь. Но это оживленіе происходитъ здѣсь, какъ и вездѣ въ картинномъ письмѣ и во всѣхъ его метаморфозахъ, только вслѣдствіе впечатлѣнія, производимаго рисункомъ. Оно или совсѣмъ, или почти совсѣмъ не дѣйствуетъ при возникновеніи послѣдняго. Впервые возникаетъ оно подъ вліяніемъ стремленія зафиксировать во внѣшнемъ рисункѣ приковывающія интересъ воспоминанія. Сходство же рисунка съ предметомъ имѣетъ своей основой то, что въ такомъ случаѣ рисунокъ болѣе всего напоминаетъ объектъ. Но когда рисунокъ занесенъ уже на бумагу, онъ возбуждаетъ въ ребенкѣ тѣ же чувства и представленія, что и самъ предметъ; расплывающіяся картины памяти, окружающія примитивную схему рисунка, оживляютъ его точно такъ же, какъ и игрушку, которая, собственно говоря, въ своей основѣ является такимъ же рисункомъ воспоминанія о предметѣ. Но только къ рисунку присоединяется сознаніе, что этотъ объектъ игры созданъ собственной рукой; вслѣдствіе этого въ дальнѣйшей стадіи этого развитія возникаетъ стремленіе измѣнить рисунокъ такимъ образомъ, чтобы сдѣлать его возможно

болѣе похожимъ на дѣйствительность, а это опять усиливаетъ дѣйствіе чувства. Только вслѣдствіе этого объектъ игры, бывшій первоначально рисункомъ, дѣйствительно превращается въ объектъ зарождающагося искусства.

IV. Возникновеніе и классификація искусствъ.

1) Игра и искусство, какъ произведеніе совмѣстной жизни многихъ.

Мы видимъ, что игра и искусство возникаютъ изъ областей фантазіи. Вторгаясь въ области другъ друга при своемъ началѣ, они затѣмъ, по мѣрѣ своего развитія, все болѣе и болѣе удаляются другъ отъ друга, вслѣдствіе своихъ расходящихся мотивовъ и цѣлей. Это различіе мотивовъ и цѣлей ясно проявляется уже съ самаго начала въ нѣкоторыхъ различіяхъ между примитивной игрой и первобытнымъ искусствомъ. Дѣйствія игры находятся въ зависимости отъ всей психофизической организаціи, отъ склонности къ ритмическимъ движеніямъ частей тѣла, выражающихъ движенія души посредствомъ жестовъ и языка. Поэтому начала игры общи и человѣку, и высшимъ животнымъ. Наоборотъ, искусство, въ собственномъ смыслѣ слова, то есть искусство, сводящееся къ психологическимъ мотивамъ художественной дѣятельности, присуще только человѣку.

Такимъ образомъ, поскольку искусство свойственно только человѣку, а вслѣдствіе этого поскольку оно про-

является только въ дѣятельности его фантазіи. оно во всѣхъ своихъ ступеняхъ является внѣшнимъ выраженіемъ сложныхъ функцій воли. Если мы захотимъ выразить это ближайшее различіе между игрой и искусствомъ, насколько оно поддается внѣшнему наблюденію, посредствомъ короткой формулы, то мы должны будемъ принять за признакъ игры то обстоятельство, что она или беретъ свой объектъ непосредственно изъ окружающаго ее міра, или же измѣняетъ произведенія внѣлежащей художественной дѣятельности самого играющаго, или кого-либо другого, оживляя и одушевляя ихъ посредствомъ игры своей фантазіи. Наоборотъ: художественная фантазія оживляетъ предметы въ то время, когда создаетъ ихъ. Въ этомъ различіи заключается та тѣсная зависимость между искусствомъ и игрой, благодаря которой изъ игры можетъ возникнуть искусство, и, наоборотъ, изъ искусства — высшія формы игры. Первое происходитъ посредствомъ произвольнаго измѣненія формы объектовъ искусства; второе—вслѣдствіе оживляющаго дѣйствія художественнаго творчества. При этомъ возвышеніе игры до степени искусства, а искусства — до степени игры остается связаннымъ съ душевнымъ взаимодѣйствіемъ индивидуумовъ и съ продолжительностью душевнаго развитія, господствующаго надъ ихъ жизнью. Такимъ образомъ зависимость этихъ двухъ важныхъ формъ выраженія фантазіи аналогично зависимости между двумя другими общими вспомогательными средствами духовнаго общенія, то есть между выразительными движеніями и языкомъ.

Выразительныя движенія уже предопредѣлены въ каждомъ отдѣльномъ человѣкѣ; но они остаются таковыми только потому, что каждый индивидуумъ имѣетъ

свою часть среди общихъ качествъ человѣческой одаренности. Наоборотъ языкъ, хотя и является только болѣе совершенной и развитой формой выразительныхъ движеній, можетъ возникнуть только при наличности условій общности человѣческой жизни; поэтому онъ во всѣхъ своихъ видахъ подчиненъ законамъ историческаго бытія. Игрѣ же этотъ историческій процессъ свойственъ только постольку, поскольку его опредѣляетъ, измѣняетъ и даетъ ему вспомогательныя средства художественная фантазія. Это взаимодѣйствіе искусства и игры въ теченіе ихъ развитія обусловливаетъ также и то, что первоначальныя содержанія искусства и игры могутъ не только соприкасаться, но даже переходить другъ въ друга. Самыя раннія изъ болѣе сложныхъ формъ игры, создаваемыхъ при помощи искусства, служатъ ц ѣ л я м ъ к у л ь т а *). На первой ступени своего развитія искусство движется главнымъ образомъ миѳологическими и религіозными мотивами. Здѣсь же проявляется существенное различіе между искусствомъ и игрой въ томъ, что послѣдняя встрѣчается только въ зачаткахъ культа и при томъ всегда сопровождается мотивами счастья, опредѣляющими всю игру. При этомъ мотивъ счастья тѣсно связанъ съ мотивами колдовства, свойственными примитивнымъ культамъ. Какъ мы увидимъ ниже, послѣдніе вездѣ присущи и первобытному искусству. Но искусство, какъ общее средство выраженія религіозныхъ чувствъ, сопровождаетъ культъ далеко за предѣлы этой первоначальной стадіи.

Въ зависимости отъ этого, не одинаково важнаго

---

*) Cp. St. Culin, Games of the North American Indians. Ethnol. Rep. Washington XXIV, P. 1 ff.

значенія искусства, находится то своеобразное положеніе, которое искусство занимаетъ въ качествѣ объекта психологіи народовъ. Игра и искусство сходны тѣмъ, что они вслѣдствіе своихъ отношеній къ опредѣленнымъ наукамъ,—игры—къ исторіи нравовъ и педагогикѣ, искусства—къ исторіи искусствъ и эстетикѣ,—требуютъ, чтобы ихъ разсматривали, какъ объекты психологіи народовъ. Однако съ точки зрѣнія психологіи народовъ изученіе игры такъ тѣсно связано сначала съ культомъ, а затѣмъ съ обычаями, что о немъ психологически можно говорить, только поставивъ его въ непосредственную зависимость отъ этихъ областей жизни. Наоборотъ, искусство уже съ раннихъ поръ даетъ свое выраженіе психологическимъ представленіямъ, а затѣмъ религіознымъ идеямъ; само оно состоитъ изъ развивающагося ряда произведеній, въ которыхъ само оно противополагается миѳологическимъ представленіямъ и религіознымъ идеямъ, въ качествѣ самостоятельной области жизни. Поэтому содержаніе этихъ произведеній какъ въ зачаточныхъ, такъ и въ дальнѣйшихъ стадіяхъ искусства заключаетъ въ себѣ и такіе мотивы и цѣли, которые лежатъ внѣ этихъ генетическихъ, чрезвычайно важныхъ содержаній. Такимъ образомъ съ психологической точки зрѣнія искусство является средней и все же самостоятельной областью между языкомъ и миѳомъ.

2) Вопросъ о первоначальной формѣ искусства.

Та, единственно удовлетворительная для основанія на ней психологическаго изученія, точка зрѣнія, что исторія развитія искусства является внѣшней формой, въ которой проявляется бытіе и развитіе фантазіи, собственно говоря, съ самаго начала упраздняетъ одинъ вопросъ,

который характернымъ образомъ только еле-еле былъ затронутъ культурно историческимъ и этнологическимъ изученіемъ искусства, и наоборотъ—нерѣдко игралъ большую роль въ спекулятивной психологіи и эстетикѣ. Этотъ вопросъ сводится къ тому, какую изъ разнообразныхъ формъ, въ которыхъ можетъ проявляться художественная дѣятельность, должно считать наиболѣе ранней.

Обыкновенно тѣ, кто задается этимъ вопросомъ, совсѣмъ не отвѣчаютъ себѣ на другой вопросъ о томъ, можно ли вообще задаваться имъ. Имъ кажется несомнѣннымъ, что отдѣльныя искусства слѣдовали другъ за другомъ въ какой-то линейной послѣдовательности; они полагаютъ, что въ крайнемъ случаѣ можно имѣть сомнѣніе только относительно того, какое искусство получило первенство среди другихъ *).

Однако само собой разумѣется, что то, что принимается здѣсь за несомнѣнную истину, является предположеніемъ не только спорнымъ, но даже весьма невѣроятнымъ, если не невозможнымъ. Разъ нѣтъ художественной дѣятельности, которая не была бы дѣятельностью фантазіи, то какое-либо опредѣленное искусство могло бы предшествовать другимъ только въ томъ случаѣ, если бы и въ жизни фантазіи можно было бы указать на соотвѣтственную послѣдовательность. Но это невозможно, такъ какъ всюду, гдѣ репродуктивные элементы связываются непосредственными чувственными впечатлѣніями и, вслѣдствіе этого, переносятъ субъективныя чувства на объектъ, то есть

*) Ср., напр., В. W. Scherer, Poetik: 188. S. 12. Irio Hirn. Der Ursprung der Kunst üb. Engl. von M. Barth. 1904. 85 S ff.

тамъ, гдѣ начинается существованіе фантазіи, даже примитивный навыкъ къ искусству можетъ служить для всякихъ чувственныхъ воспріятій формой наиболѣе интенсивнаго проявленія дѣятельности фантазіи. Такимъ образомъ, если мы станемъ утверждать, что танецъ и ритмъ, а съ ними и зачатки музыки или поэзіи возникли прежде, чѣмъ образовательное искусство, то мы съ такимъ же правомъ сможемъ принять, что различныя чувства человѣка развивались не одновременно, а одно за другимъ. Правда, по отношенію къ общимъ и первоначальнымъ стадіямъ индивидуальнаго развитія можетъ оказаться дѣйствительно вѣрнымъ, что чувство осязанія предшествуетъ высшимъ чувственнымъ воспріятіямъ. Но это не имѣетъ никакого значенія для развитія фантазіи въ искусствѣ. Искусство вообще можетъ возникнуть только тогда, когда вся физіологическая организація человѣка окончательно получила устойчивую форму.

На самомъ же дѣлѣ при подобномъ выводѣ относительно послѣдовательности искусства рѣчь идетъ только о смѣшеніи нѣкоторыхъ соединеній дѣятельности фантазіи съ самой фантазіей, и притомъ такихъ соединеній, которыя большею частью не принадлежатъ даже къ области игры. Сюда прежде всего относятся тѣ движенія, которыя, благодаря организаціи нашихъ двигательныхъ органовъ и ихъ связанныхъ съ ними процессовъ иннерваціи, съ самаго начала склонны къ ритмическому функціонированію. Танецъ, конечно, является болѣе или менѣе художественнымъ продолженіемъ этихъ природныхъ ритмическихъ движеній тѣла. Итакъ, о немъ можно сказать, что онъ менѣе, чѣмъ какое-либо другое искусство нуждается во внѣшнихъ вспомогательныхъ средствахъ. Однако дыхательныя или простыя движенія ребенка, когда онъ ба-

рахтается, хотя и происходятъ ритмически, именно этимъ самымъ ритмомъ отдѣляются отъ наиболѣе примитивной формы танца широкой пропастью. Если ребенокъ, играя, находитъ удовольствіе въ собственныхъ движеніяхъ, то мы еще не можемъ говорить объ искусствѣ, если не хотимъ придавать этому понятію значенія безразлично всѣхъ возбуждающихъ удовольствіе функцій тѣла, то есть почти всѣхъ нормальныхъ проявленій жизни. Танецъ, какъ искусство, мы находимъ уже у людей наиболѣе ранней культуры. Но у тѣхъ же дикарей мы можемъ замѣтить зачатки не только пѣнія и музыки, но и образовательныхъ искусствъ. Итакъ, предположеніе о пріоритетѣ одной изъ этихъ формъ искусства противорѣчитъ дѣйствительному наблюденію; оно противорѣчитъ и психологической вѣроятности, потому что какъ только развитіе фантазіи вообще достигло сферы художественной дѣятельности, природныя основы, которыми для различныхъ искусствъ является психофизическая организація человѣка, всѣ уже имѣются налицо. Таковы чувство зрѣнія и стремленіе къ воспроизведенію и измѣненію формы окружающихъ предметовъ, языкъ и выраженіе душевныхъ движеній въ пѣніи и танцѣ. Такъ какъ наблюденіе никогда не показывало, что танецъ всегда сопровождается пѣніемъ, или какимъ-либо другимъ музыкальнымъ проявленіемъ звука, то предположеніе, что человѣкъ на предполагаемой культурной ступени пользовался пѣніемъ и танцемъ, но не образовательными искусствами, принадлежитъ къ области сознательныхъ психологическихъ фикцій. Скорѣе можно утверждать какъ разъ противоположное: формы выраженія фантазіи, насколько мы встрѣчаемъ ихъ въ различныхъ формахъ искусства, такъ тѣсно связаны

другъ съ другомъ и съ собственной человѣческой природой, что было бы въ высшей степени удивительнымъ, если бы мы гдѣ-нибудь на землѣ встрѣтили народъ, который бы не имѣлъ даже представленія о какой-либо изъ основныхъ формъ художественной дѣятельности фантазіи. Въ дѣйствительности же такого народа до сихъ поръ не найдено. А дѣйствительность часто готовитъ намъ самыя удивительныя открытія и часто освѣщаетъ то, чего мы совсѣмъ не ожидаемъ. Но то, что можно найти людей съ психическими качествами, совершенно отличающимися отъ нашихъ, на это она еще до сихъ поръ не указывала какъ въ области языка, такъ и искусства; поэтому мы можемъ принять, что всѣ теоріи, считающіяся съ этой возможностью или, какъ это происходитъ въ вышеописанномъ случаѣ, строящія такой первообразъ человѣка, для котораго дѣйствующіе теперь законы человѣческой природы не дѣйствительны, ложны.

3) Общая классификація искусствъ.

Согласно всему вышесказанному, классификація различныхъ областей художественной дѣятельности фантазіи на основаніи какой-либо послѣдовательности въ ихъ развитіи, является совершенно невозможной. Хотя нѣкоторыя области человѣческой жизни и возникающихъ въ ней нуждъ присоединяются къ области искусства только постепенно, а нѣкоторыя даже весьма поздно, то все же здѣсь никогда не возникаетъ совершенно новой формы художественной дѣятельности. Наоборотъ: это происходитъ въ томъ смыслѣ, что новое искусство возникаетъ изъ давно имѣющагося или (это можно выразить иначе) первоначальная форма искусства употребляется для новыхъ цѣлей. Въ этомъ смыслѣ дифференціація

искусствъ, пожалуй, въ дѣйствительности оказывается неограниченной, а раздѣленія, встрѣчающіяся на этомъ пути, естественно проявляются рѣзче въ началахъ искусства, чѣмъ тамъ, гдѣ подчиненіе безразличныхъ до сихъ поръ объектовъ художественнымъ цѣлямъ можетъ измѣняться только въ узкихъ предѣлахъ. Такъ несомнѣнно, что въ развитіи человѣческаго искусства есть ступень, на которой искусство еще не овладѣло способами украшенія домовъ. Понятно, что пока человѣкъ находилъ себѣ кровъ и домъ подъ деревьями, или въ природныхъ пещерахъ, или пока первобытные шалаши и хижины строились только вслѣдствіе необходимости нуждъ защиты, не было архитектуры, какъ искусства. Однако, возникнувъ, архитектура явилась не совершенно новой, но восприняла свои мотивы изъ примитивныхъ формъ образовательнаго искусства, которое въ формѣ изображенія человѣческаго и животнаго облика, украшенія сосудовъ и предметовъ употребленія распространено всюду, гдѣ только есть люди. Такимъ образомъ такія развившіяся относительно поздно искусства суть въ концѣ концовъ не что иное, какъ обширныя, возникшія подъ вліяніемъ новыхъ жизненныхъ условій, развѣтвленія существовавшихъ прежде примитивныхъ дѣйствій образовательнаго стремленія.

Подобное же положеніе относительно танца и пѣнія занимаютъ эпическое и драматическое творчество, а также инструментальная музыка. Неразвившіеся зачатки всѣхъ этихъ формъ искусства широко распространены. Въ качествѣ болѣе или менѣе совершенныхъ искусствъ, стоящихъ съ другими формами, гдѣ онѣ имѣются, въ тѣсной генетической связи, рядомъ съ творчествомъ сказокъ и басенъ вообще стоятъ только пѣніе и танцы; весьма вѣроятно, что они всегда сопровождаютъ другъ друга. Итакъ,

разъ звукъ и ритмъ являются главными факторами, къ которымъ сводятся всѣ искусства, имѣющія своимъ первоисточникомъ пѣніе и танецъ, то мы, опираясь на искусство, въ которомъ эти факторы получили наиболѣе совершенное развитіе—на музыку,—назовемъ весь этотъ классъ искусствами музыкальными.

Такимъ образомъ основными формами художественной дѣятельности фантазіи являются искусства образовательныя и музыкальныя.

Различаясь съ самаго начала своими средствами и мотивами, онѣ однако такъ тѣсно дополняютъ другъ друга, что говорить о развитіи только одной изъ этихъ формъ такъ же странно, какъ представлять себѣ человѣка, способнаго къ ощущеніямъ и представленіямъ, но лишеннаго душевныхъ движеній. Обѣ формы искусства принадлежатъ одному и тому же. Онѣ съ самаго начала связаны, потому что различны въ своей основѣ и именно вслѣдствіе этого различія указываютъ другъ на друга. Образовательное искусство находитъ свой матеріалъ готовымъ. Оно оживляетъ и одушевляетъ, измѣняя и воспроизводя его, и, вслѣдствіе этого, дѣйствуетъ оживляющимъ образомъ на душу какъ творящаго, такъ и созерцающаго; въ послѣднемъ оно возбуждаетъ душевныя движенія, которыя исходятъ отъ предмета, доведеннаго фантазіей до усиленной жизни. Наоборотъ: музыкальное искусство непосредственно проявляется по мѣрѣ субъективнаго возбужденія души, посредствомъ звуковъ голоса, ритмическихъ движеній собственнаго тѣла, творчества звуковъ и движенія внѣшнихъ объектовъ, созданныхъ природными человѣческими органами рѣчи и движенія. Изображая такимъ образомъ душевныя настроенія относительно качества и продолжительности ихъ чувствъ,

музыкальное искусство вторично возбуждаетъ ихъ и усиливаетъ. Такимъ образомъ оба искусства дополняютъ другъ друга: образовательное искусство, какъ внѣшнее, стремящееся къ углубленію въ собственныя впечатлѣнія, а музыкальное искусство, какъ внутреннее, старающееся выразить вовнѣ собственныя переживанія. Но оба принадлежатъ одному и тому же, подобно тому какъ въ зачаткахъ душевной жизни одному и тому же принадлежатъ чувственныя ощущенія и дѣятельныя движенія, при чемъ ощущеніе внутренно воспринимаетъ впечатлѣніе, а движеніе, посредствомъ возбужденнаго имъ раздраженія, снова переноситъ его наружу. Поэтому искусство отражаетъ въ самомъ человѣческомъ настроеніи разнообразнѣйшія формы внѣшняго міра, посредствомъ природныхъ выразительныхъ движеній и ихъ дальнѣйшихъ продолженій въ языкѣ, пѣніи, поэзіи и музыкѣ.

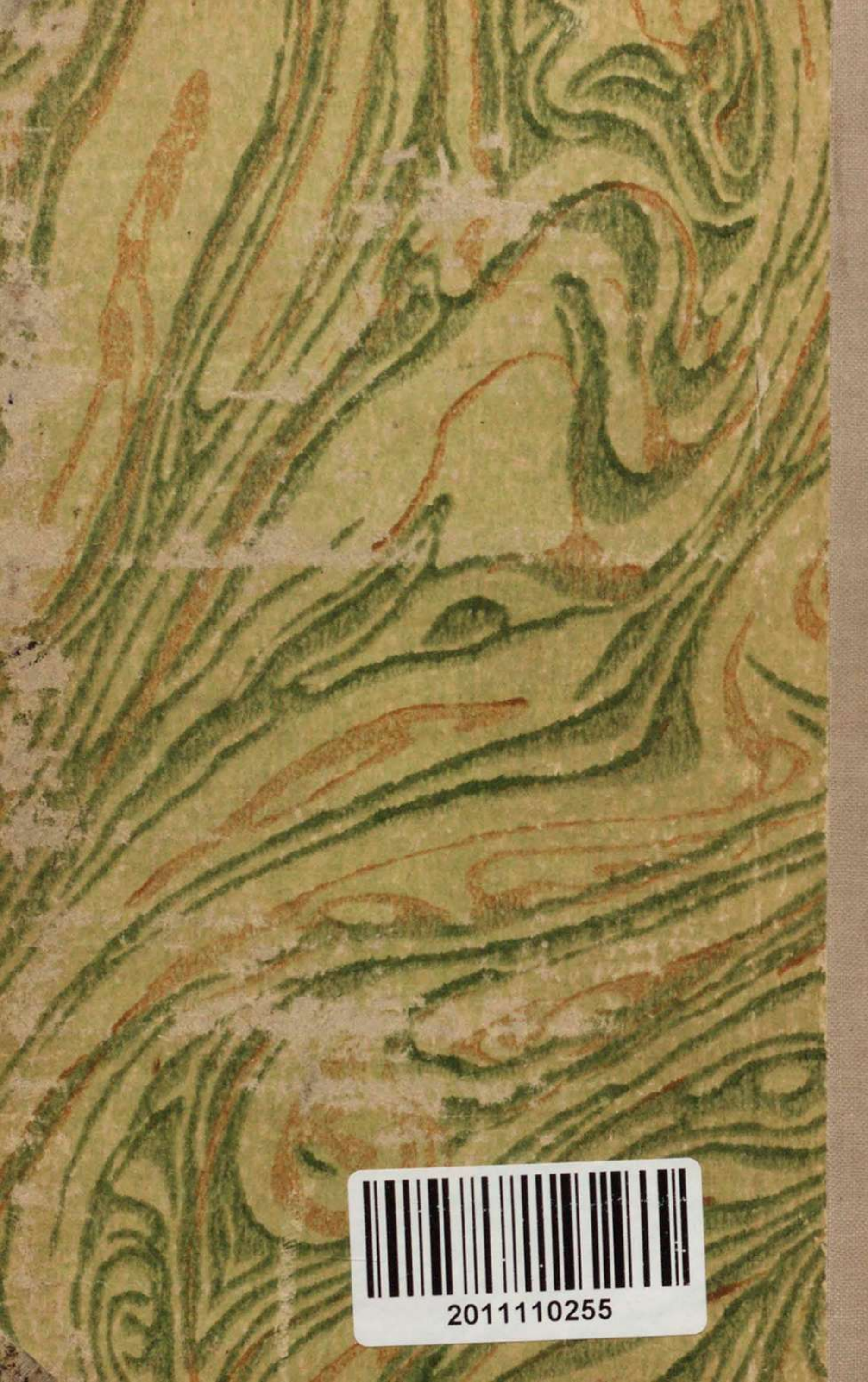
4) Развитіе искусства и творческихъ миѳовъ.

Искусство въ обѣихъ своихъ формахъ даетъ выраженіе всему, что человѣкъ получаетъ какъ впечатлѣніе отъ внѣшняго міра, и что онъ носитъ, въ качествѣ собственныхъ душевныхъ возбужденій. Но въ концѣ концовъ искусство всегда является картиной самой человѣческой жизни, а главнымъ образомъ картиной человѣческаго міросозерцанія, насколько оно слѣдуетъ изъ взаимодѣйствія внѣшнихъ переживаній и внутреннихъ возбужденій. Поэтому во всѣхъ стадіяхъ своего развитія искусство по своей формѣ есть выраженіе общей дѣятельности фантазіи, а по содержанію—выраженіе міросозерцаній, насколько послѣднія отражаются въ миѳахъ и религіи. Поэтому миѳъ и религія и нуждаются въ искусствѣ

для выраженія своихъ мотивовъ; искусство же, благодаря содержанію, которое даютъ ему миѳы и религія, получаетъ самыя разнообразныя формы, обнимающія почти всю психофизическую жизнь человѣка. Но психологическое изслѣдованіе не можетъ раздѣлить здѣсь то, что въ дѣйствительности неразрывно связано: оно сначала должно открыть общіе законы, согласно которымъ развивается фантазія, и только затѣмъ приступить ближе къ тому содержанію, въ которомъ происходитъ это развитіе. Итакъ, изслѣдованіе фантазіи въ искусствѣ ведетъ, съ одной стороны, къ анализу тѣхъ простыхъ формъ его развитія, которыя выражаютъ индивидуальное сознаніе въ произведеніяхъ свободнаго фантазированія; съ другой же стороны, оно является подготовительной работой къ той задачѣ, которую ставитъ психологическое изученіе содержанія фантазіи, творящей миѳы. Формы искусства болѣе, чѣмъ какія-либо другія формы, выражаютъ это содержаніе.

Цѣна 90 коп.

Тип. Т-ва М О. Вольфъ. Спб., В. О., 16 л., д. 5—7.


2011110255